

BIBLIOTECA PARAVIA "STORIA E PENSIERO"

ANTONIO BELLONI

L'UMANO E IL DIVINO NEI PROMESSI SPOSI

E-3



MINERVA

Digitized by Google

BIBLIOTECA PARAVIA "STORIA E PENSIERO,,

È una nuova collezione, nella quale saranno compresi volumi, che non sieno di singole minute ricerche sopra particolari quesiti, ma che affrontino problemi generali, e presentino in tutta la sua compiutezza, ed in forma di sintesi, un periodo storico, un fenomeno psicologico o morale, un problema critico, una figura di duratura efficacia nella vita del pensiero e dell'arte. Annunziamo i primi volumi:

Già pubblicati:

- CARLO PASCAL** - Le credenze di oltretomba nelle opere letterarie dell'antichità. Due volumi inseparabili L. 18 —
- GIUSEPPE ZONTA** - L'anima dell'Ottocento. Un volume » 10 —
- GINO LORIA** - Pagine di storia della scienza. 2ª Edizione. Un Volume » 9 —
- PERICLE DUCATI** - Etruria antica. Due volumi inseparabili » 24 —
- ENRICO FEDERICO AMIEL** - Giornale Intimo. Frammenti scelti e tradotti da M. GHIRINGHELLI. Studio introduttivo di C. PASCAL. Un volume » 15 —
- GIUSEPPE ZUCCANTE** - Uomini e dottrine » 18 —
- GIUSEPPE MAZZINI** - Lettere ad una famiglia inglese (1844-1872), edite con introduzione da E. F. RICHARDS. - Prefazione di FRANCESCO RUFFINI. Traduzione di BICE PARETO MAGLIANO. Tre volumi inseparabili » 60 —
- G. A. ALFERO** - Schiller: I drammi della giovinezza. Un volume » 18 —
- ARTURO FARINELLI** - Beethoven e Schubert » 9 50
- E. DEMICHELIS** - Scienza e filosofia della scienza » 9 50
- G. TOFFANIN** - La critica e il tempo » 10 —
- G. DE GIULI** - Maurizio Maeterlinck » 5 50
- L. VINCENTI** - Angelo Silesio » 10 —
- I. L. RIZZO** - Dal Sei all'Ottocento. Contributo alla Storia della Lirica Italiana » 15 —
- G. G. FERRERO** - L'anima e la poesia di Vittorio Alfieri » 16 —
- A. BELLONI** - L'umano e il divino nei Promessi Sposi » 10 —
- G. GASPERONI** - Pio Carlo Falletti: Un maestro e una scuola » 9 —
- GOETHE - SCHILLER** - Xenia (Doni ospitali) » 9 —

ANTONIO BELLONI

"

LIBRERIA
C. BELLONI

L'UMANO E IL DIVINO NEI PROMESSI SPOSI



G. B. PARAVIA & C.

TORINO - MILANO - FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO

TO THE
ABBONNATI

PROPRIETÀ LETTERARIA

Printed in Italy

Torino — G. B. Paravia & C. — Torino

937 (B) 1932 - 13328.

P R E F A Z I O N E

Questo libro, frutto delle lunghe meditazioni con le quali ho cercato di rivelare a me stesso le sovrane bellezze e le profonde verità umane e divine del capolavoro immortale, mi è uscito dal cervello e dal cuore sotto l'impulso d'una ispirazione dovuta alla coscienza del gran bene che quelle meditazioni han fatto al mio spirito, elevandolo e temprandolo ai travagli del pensiero e alla conoscenza delle umane passioni.

I *Promessi Sposi* sono stati sempre per me, nella prospera e nell'avversa fortuna, una fonte d'ineffabile godimento spirituale e di consolazione; in essi ho trovato il consiglio, l'ammonimento, la parola illuminata, la risposta, il suggerimento, che m'abbisognavano nelle inquietudini dell'anima, nelle insidie della passione, nei turbamenti della mente, nelle alterazioni degli affetti. E quanti altri non ne risentirono un egual beneficio! Lo provano le molte lettere (trovate tra le carte del poeta) scrittegli da ignoti, che gli chiedevano consiglio e conforto, dicendo che i *Promessi Sposi* avevano messo nelle loro anime la fede, la pace, la speranza.

Opera d'arte sì, e grandissima, ma insieme, e inseparabilmente, opera di vita, di sapienza, di fede. Nella

parola del sommo scrittore io ho sentito e sento una così perfetta fusione di tutte queste cose, che non mi è mai parso nè mi pare possibile isolarne una staccandola dalle altre, e di farla oggetto di considerazione per se stessa.

Nella complessa vita spirituale dello scrittore il senso dell'umano e del divino apportò l'ordine, l'equilibrio, dominando tutti gli altri moti dell'anima: l'artista, il filosofo, il credente furono subordinati all'uomo, e l'uomo fu un giusto, che seppe mantenersi tale senza bisogno di rifugiarsi nel misticismo, perdendo il contatto con la terra.

L'opera rispecchia l'uomo con la massima fedeltà, e come questo ci perde a essere considerato a parte quale artista o quale filosofo e moralista o quale credente; così quella ci scapita a esser guardata o quale puro prodotto d'arte o quale puro strumento di propaganda morale e religiosa.

A giustificare queste affermazioni e a dar ragione in pari tempo del metodo critico da me seguito, sarà bene ch'io esponga in due parole il mio *credo* circa il punto di vista da cui le opere d'arte vanno considerate e giudicate.

Io non ritengo possibile una giusta ed equa valutazione dell'opera d'un poeta astraendo dai fattori psicologici e storici che ineluttabilmente, a dispetto d'ogni contrario postulato teoretico, influiscono sulla creazione artistica, a meno di non considerar questa al di fuori e al di sopra d'ogni contingenza umana. Il trarre gli elementi del giudizio soltanto dalla forma in cui l'idea dell'artista s'è attuata, senza tener conto dello stato d'animo

dell'artista e di tutte le circostanze concomitanti che, volere o no, hanno lasciato la loro indelebile impronta negli atteggiamenti interiori e negli aspetti esteriori dell'opera d'arte, equivale a sostituire l'arbitrio del gusto e della impressione a un meditato e profondo apprezzamento di tutti gli elementi che hanno concorso alla determinazione concreta del fatto artistico. Io temo che, sotto le apparenze del rigore scientifico e filosofico, imperino le impressioni e il gusto nelle distinzioni che la critica idealistica va facendo tra poesia e non poesia, tra poesia e oratoria, tra arte e morale. La pietra del paragone per saggiare la purezza della poesia non è stata ancora scoperta, e non lo sarà purtroppo mai. In mancanza d'un sicuro principio oggettivo di controllo, bisogna guardarsi dal cadere nell'arbitrio, e in omaggio alla verità e alla giustizia convien considerare il fatto artistico con senso storico ed estetico insieme, mettendolo in relazione non coi soli nostri principi teoretici e con la sola nostra sensibilità estetica, ma anche con le condizioni spirituali e storiche in cui l'opera d'arte è nata.

Questi principi teoretici sono, negli scritti che seguono, impliciti e formano l'ossatura del libro. Il lettore li riconoscerà facilmente, anche senza richiami particolari a idee e concetti d'ordine generale ed astratto.

Bergamo, nel dicembre 1932-XI.

ANTONIO BELLONI

CAPITOLO PRIMO

Il poeta prosatore.

Il poeta che scrive in prosa non cessa per ciò d'esser poeta; ma non è detto che, adottando quella forma, egli non faccia che mutar panni all'arte sua. La differenza non è solo formale ed estrinseca, ma sostanziale ed intrinseca: si tratta d'un diverso modo di contemplare e sentire il mondo interiore e quello esteriore: vale a dire di contemplarli e sentirli o sotto il dominio e la suggestione della fantasia creatrice e della commozione sentimentale, o sotto il dominio della riflessione ragionatrice e della osservazione il più possibile obiettiva e spassionata. Posto questo criterio differenziale, che ha per fondamento lo stato di spirito dell'artista, è ovvio che in un componimento in versi la critica potrà facilmente scoprire la prosa che vi si annidi sotto le parvenze formali della poesia, e in un componimento in prosa larghe venature di schietta poesia.

Considerare quindi separatamente, in un artista che abbia scritto in prosa e in versi, il prosatore e il poeta, non è uno scindere arbitrariamente quello ch'è inscindibile, l'unità dell'arte; è un riconoscere la differenza fondamentale degli atteggiamenti spirituali, da cui la poesia e la prosa ripetono la loro origine. L'artista resta, sì, sempre lui, qualunque sia la forma esteriore d'espressione che usa; ma tuttavia è vero poeta sol quando l'opera ch'egli crea, sgorga e prorompe da quello stato d'animo che una volta dicevasi furore poe-

tico; è vero: prosatore invece, se quell'opera riflette lo stato d'animo dell'uomo pienamente padrone delle sue facoltà riflessive e logiche. Ne consegue, che un Manzoni prosatore, messo accanto o di fronte a un Manzoni poeta, come due persone in una, con diverse, anzi opposte, qualità e attitudini mentali, può parer cosa illegittima solo a chi non ammetta altra differenza tra poesia e prosa che quella dell'esser l'una soggetta a leggi di metro e di ritmo, e l'altra no; e adduca, a conforto di tale opinione, il fatto che alcune pagine de' *Promessi Sposi* sono vera poesia in prosa. E, del resto, obietterà lo stesso contraddittore, non è così di tutti i grandi scrittori? Forse che la prosa della *Vita Nuova* e quella dell'*Ortis* non sono in sostanza poesia bell'e buona? E per converso, non son pretta prosa alcuni tratti della *Commedia* e tutto il *Mondo Creato* del Tasso e i *Sermoni* del Gozzi e altre opere scritte in versi?

Ma con siffatte osservazioni e obiezioni, anzichè rincalzar l'opinione che la differenza tra poesia e prosa sia puramente estrinseca, e che uno scrittore possa indifferentemente fare della poesia in prosa e della prosa in poesia; si viene ad accreditare l'opinione opposta. E infatti, siam perfettamente d'accordo, per esempio, che l'*Ortis* è un'opera di poesia; ma non diremo già ch'è poesia in prosa, per la semplice ragione che, se è poesia, non può essere prosa, trattandosi di due diverse e ben distinte forme d'arte, le quali presuppongono ben diversi stati d'animo nell'artista. E il fatto che ne' *Promessi Sposi* vi sono delle pagine di vera e alta poesia, non distrugge l'altro fatto incontestabile, ch'essi, considerati nella loro organica unità d'opera d'arte, sono prosa genuina, prosa che non perderebbe nessuna delle qualità per cui è tale, anche ad essere messa in versi.

Un poeta che scrive in prosa, non sarà un vero prosatore, se non nel caso che si determini in lui lo stato

d'animo necessario per far della prosa; e siccome questo non avviene facilmente nelle nature più profondamente poetiche, e non riesce bene, quando lo spirito dell'artista si trovi in quelle condizioni d'animo che sono più propizie alla poesia; ne viene che non tutti i grandi poeti furono pari a se stessi quando scrissero in prosa; sì che a pochi di essi si può dar titolo anche di prosatori. Tra i pochi il Manzoni è forse quello che, meglio d'ogni altro, dimostra con l'arte sua d'aver posseduto in egual misura e in grado eminente le qualità caratteristiche così del poeta come del prosatore.

Il suo famoso « sentir... e meditar » dei versi *In morte di Carlo Imbonati*, può dirsi la formula che lega i termini estremi, i poli, tra i quali oscilla, per infinite gradazioni, l'arte: da un lato il sentimento, che infiamma il cuore ed eccita la fantasia; dall'altro la riflessione, la meditazione, l'impero della mente ragionatrice. Non però che ad un'estremità s'abbia sentimento e fantasia senza riflessione, e all'altra impero assoluto della ragione senza sentimento e fantasia; bensì, là una tensione sentimentale e fantastica della massima forza, di fronte a una resistenza minima della ragione; qui tutt'il contrario. Quello è il polo della poesia, questo è il polo della prosa; e verso l'uno o verso l'altro sono attratti gli scrittori secondo l'indole loro.

Il Manzoni, in un primo momento della sua vita artistica, fu tutto volto alla stella polare della poesia; in un secondo, a quella della prosa. E questo fatto è più singolare, significativo e importante di quanto comunemente non si creda. Negli altri autori che scrissero insieme versi e prose, non si può distinguer nettamente un periodo di pura produzione poetica da uno di pura produzione prosastica; il che significa che trattarono la prosa anche quando si trovavano in uno stato d'animo propizio alla poesia, e viceversa; donde consegue che, se riuscirono eccellenti in un genere, non così avvenne

loro nell'altro, per mancata corrispondenza tra lo stato d'animo e la forma scelta per esprimerlo. Al Manzoni invece fu dato di trovar sempre la forma d'espressione perfettamente consona ai varî atteggiamenti del suo spirito, e ciò in conseguenza della assoluta sincerità di questi rispetto agli impulsi della fantasia e del sentimento.



Per rendersi ragione di ciò, occorre soffermarsi a considerare le varie fasi della vita interiore del poeta.

L'ambiente in cui egli passò i primi venti anni della sua vita, non l'avrebbe forse portato mai a quella crisi di coscienza che fece di lui un sincero e fervido credente, nel senso più elevato e puro della parola: era un ambiente intonato a una mediocrità spirituale poco adatta a favorire lo sviluppo delle preziose doti di mente e di cuore che virtualmente erano in lui. A sei anni, nel 1791, era messo in collegio presso i padri Somaschi, prima a Merate, fino al 1796, e poi, fino al 1798, a Lugano. Poco dopo entrò nel collegio Longone o de' Nobili a Milano, tenuto dai Barnabiti, e vi stette fino al 1800. L'insegnamento ricevuto in queste scuole clericali ben poco gli giovò, com'egli stesso, sei anni dopo, confessava nei versi *In morte di Carlo Imbonati*. Quelle scuole egli definì allora sozzi ovili di mercenario armento, dove gli alunni dovevano nutrirsi d'aridi bronchi e d'insipida stoppia, a loro offerta in fetenti mangiatoie. V'ebbe sì per maestro, a Lugano, il padre Francesco Soave, divulgatore in Italia della filosofia sensista, traduttore di molte opere classiche, fautore e organizzatore dell'insegnamento elementare, autore delle tanto diffuse *Novelle*; ma, per quanto il Manzoni conservasse poi sempre di lui buona memoria e ne avesse presenti le novelle nello scrivere qualche

pagina de' *Promessi Sposi*, pure il suo insegnamento non ebbe allora grande influenza sull'animo del giovane Alessandro. Questi tendeva l'orecchio a ben altre voci; e, mentre il maestro tonava contro la rivoluzione francese (che, secondo lui, era opera di fanatici e delinquenti), andava volgendo per la mente e maturando quelle idee e quegli spiriti che, poco dopo, gli dettarono il poemetto d'imitazione montiana *Il trionfo della libertà*.

Questo poemetto, composto tra il 1799 e 1801, non era ancora la rivelazione d'un ingegno ormai formato e originale: era il frutto della grande ammirazione che il giovane sedicenne professava per il poeta del giorno, per colui ch'egli salutava divino nella famosa quartina scritta per la sua morte, riconoscendogli « il cuor di Dante e del suo duca il canto ». Eppure, anche tra l'impaccio di procedimenti formali non rispecchianti un atteggiamento personale dello spirito dell'autore, non mancano in questi versi giovanili le tracce dell'azione che esercitavano su lui ben altri uomini che quelli sotto la cui disciplina stava così a malincuore. Due sono specialmente da ricordarsi, due meridionali, che con la fiamma del loro pensiero e della loro parola accesero più d'una scintilla nell'anima di lui: Vincenzo Cuoco e Francesco Lomonaco.

Quest'ultimo, cervello veramente vulcanico, seguace del Vico in filosofia, ardente giacobino, parlatore facile e focoso, scrittore pieno d'idee e di foga, sebbene non sempre chiaro e ordinato, è specialmente famoso per un suo *Rapporto fatto al cittadino Carnot sulle segrete ragioni e su' principali avvenimenti della catastrofe napoletana, sul carattere e la condotta del re, della regina di Sicilia e del famoso Acton*. Questo rapporto, scritto dopo la battaglia di Marengo, è (dice G. Natali) « più che un'opera storica..., l'effusione di un cuore ferito, la protesta di un'anima indignata, un formidabile atto

d'accusa contro il Méjean, la proclamazione d'una verità *scritta a caratteri di sangue*: che i re sono animali antropofagi, e che la loro storia è il martirologio delle nazioni ». Orbene: il terzo canto del *Trionfo della libertà* è come l'eco del *Rapporto*, che il Manzoni cita in nota alla terza terzina: « Leggasi l'energico e veramente vesuviano rapporto di Francesco Lomonaco, patriota napoletano ». E il Lomonaco, a sua volta, pubblicando nel 1802 le *Vite degli eccellenti italiani*, vi stampava il sonetto del Manzoni *A Fr. Lomonaco per la Vita di Dante*, che fu la prima poesia di lui data alle stampe.

A staccarlo nettamente dalle deprimenti pastoie scolastiche e dalla grettezza dell'ambiente domestico, più che un brevissimo periodo di vita dissipata passato giocando al Ridotto della Scala, e due superficiali e fuggevoli amori, valse il grande suo affetto verso la madre, per unirsi alla quale andò a Parigi nel 1805, facendo un passo decisivo e di suprema importanza per il suo avvenire. Giulia Beccaria, donna di vivaci spiriti e di svegliato ingegno, aveva avuto la sfortuna d'accasarsi con un uomo di così modesta levatura, quale fu don Pietro Manzoni, da non poter convivere con lui per incompatibilità di carattere. Avvenuta una legale separazione tra i due coniugi, Giulia se ne andò a convivere a Londra e a Parigi con quel Carlo Imbonati per il quale il Parini aveva scritto l'*Educazione*; e l'Imbonati, morendo nel 1804, la costituì sua erede universale, in compenso della « cordiale e virtuosa amicizia », dalla quale diceva nel testamento di riportare non solo una compita soddisfazione degli anni con lei passati, ma un'intima persuasione di dovere alla di lei virtù e vero disinteressato attaccamento, quella tranquillità d'animo e felicità, che lo avrebbe accompagnato fino al sepolcro; per le quali cose, soggiungeva, « non potendo io mai arrivare a soddisfare il mio cuore nella pienezza de' suoi

sentimenti per detta mia erede, prego il sommo Iddio nostro comun padre a ricevere li voti miei con tutta l'effusione del mio cuore per il miglior bene di detta mia erede, e perchè ci conceda di benedirlo e d'adorarlo eternamente insieme ».

Il Manzoni non conobbe di persona l'Imbonati, ma, udendo narrare dalla sua « dolce madre », « di che virtù fu tempio il casto petto » di lui, lo aveva preso a rispettare e ad amare teneramente, e n'era stato corrisposto con pari fervore. Potè anch'egli piangere sulle sue spoglie mortali, quando Giulia da Parigi le trasportò a Brusuglio, per dar loro ivi sepoltura; e poi, quasi a ricompensare la madre della sofferta amara perdita, la seguì a Parigi.

In questo grande centro di vita politica e intellettuale il ventenne Manzoni trovò per la sua mente un più spirabil aere: ed ivi infatti si maturò il suo ingegno, s'ampliò e si consolidò la sua cultura, s'allargò l'orizzonte delle sue idee e s'andò preparando, attraverso un lungo travaglio d'azioni e di reazioni, di adesioni e di rifiuti, di consensi e di negazioni, quella crisi spirituale che fece di lui un credente convinto e insieme un vero poeta.

Là egli venne a contatto con gli uomini più rappresentativi del mondo intellettuale francese, volteriano e antinapoleonico, con gli ideologi, gli amici della Staël, dotti, medici, uomini di spirito, quali l'ateo moralista Volney, il fisiologo materialista Garat, il sensista Destutt de Tracy, il medico e filosofo Maine de Biran, frequentatori dei salotti eleganti e intellettuali dei coniugi Cabanis e di Sophie de Groucy Condorcet, la quale, convivendo col letterato Claudio Fauriel, discepolo del Cabanis e del Condorcet, teneva conversazioni nella Grande Rue Veste a Parigi e alla Maisonnnette a Mendon. Col Fauriel specialmente il Manzoni strinse affettuose relazioni d'amicizia, le quali ci sono attestate

dal carteggio ch'ebbe poi per lungo tempo con lui. In questo tempo il Manzoni non potè non avere delle idee alquanto spregiudicate in fatto di moralità coniugale, se due uomini da lui tanto stimati e amati, come l'Imbonati e il-Fauriel, gli offrivano così poco edificanti esempi di rapporti illegittimi con donne da lui non meno amate e stimate.

Ma, come il vivere in mezzo ai razionalisti miscredenti lo portò, per reazione, alla più pura e ferma fede, così la vista di quelle relazioni irregolari lo mutò, pure per reazione, da nemico del matrimonio in un modello di marito, quando trovò la creatura angelica che per virtù d'amore lo redense. E dico lo redense, non soltanto nei riguardi della religione, ma anche in quelli dell'arte, perchè io sono persuaso che nel cuore e nella fantasia di lui la virtù creatrice si sarebbe indebolita e spenta, s'egli avesse continuato a vivere nell'ambiente intellettuale parigino. Si obietterà che questa mia opinione contrasta col fatto universalmente ammesso, che la dimora in Francia ebbe un'efficacia grandissima sullo spirito del Manzoni, come del resto risulta dalle stesse sue lettere, le quali provano (osserva il Momigliano) « che sulla formazione del suo stile e sugli atteggiamenti formali del suo pensiero influò la conoscenza che egli aveva del francese e de' suoi scrittori ». Ma circa codesta influenza, è da rilevare con lo stesso Momigliano, che « osservazioni minute e precise intorno alle singole caratteristiche dell'ingegno manzoniano, nelle quali si possa ravvisar le tracce della *forma mentis* dei francesi, non si sono ancora fatte: occorre per questo un attento e lungo confronto di tutte le opere del Manzoni con quelle dei francesi contemporanei ». Così stando le cose, bisogna, per ora (sempre secondo il Momigliano) accontentarsi « di notare che la precisione, la semplicità, l'ordine del pensiero di Alessandro, dovettero certo qualche cosa ai

pensatori francesi del tempo, e che sul principio del secolo XIX venne, in parte per tendenze naturali, in parte per influenze esterne, formandosi una delle caratteristiche fondamentali della mente manzoniana: l'abitudine del pensiero preciso ».

Ora, se si riconosce necessaria una lunga e minuta indagine per constatare che cosa il Manzoni deve ai francesi, la conclusione secondo la quale una delle caratteristiche fondamentali dell'arte manzoniana è dovuta appunto all'influenza francese, mi pare per lo meno prematura, e non si vede (o meglio, io non vedo) perchè quelle doti di precisione, d'ordine, di semplicità, non siano da considerarsi piuttosto come originali ed ingenite, che come acquisite. Che se codesto riconoscimento dell'influenza francese (sulla quale tornerò più avanti) è da intendersi solo come una intuizione critica, cioè come la vaga sensazione di una verità non provata; allora, intuizione per intuizione, io preferisco pensare, non che il Manzoni debba una dote essenziale dell'arte sua ai francesi, ma che quell'arte sarebbe riuscita, nella sua intima essenza, diversa da quel ch'è, se il Manzoni avesse continuato a respirare quell'atmosfera nella quale la sua coscienza si maturò solo per trasformarsi.

..

Di questa trasformazione noi non conosciamo che l'esito finale, il decisivo ritorno alla fede e la conseguente creazione d'un'opera di grande poesia: gli *Inni Sacri*. Altri si rammaricherà che il Manzoni abbia tenuta per sè, nel segreto della sua anima, la storia della conversione, e non ci abbia lasciate le proprie confessioni. Ma questa lacuna non è d'ostacolo alla ricostruzione della vita spirituale dello scrittore, perchè ciò che egli ha taciuto, è facile intuirlo. Che importa s'egli non

ha messo a nudo o, dirò meglio, se non ha dato in pasto alla nostra, spesso morbosa curiosità, tutto il dramma della sua coscienza? Il non averlo fatto costituisce, anzi, di per sè, una caratteristica della sua figura morale: è conforme a quel geloso riserbo ch'egli mantenne sempre su tutto ciò che si riferiva alla sua vita interiore, la quale egli ha sottratto agli occhi del pubblico, perchè volle essere dinanzi a questo non un individuo interessante per le lotte della sua coscienza, ma un artista che ama di esser guardato e giudicato soltanto attraverso le sue creazioni.

E studiando l'opera dell'artista, come ci si illumina il segreto di quella conversione! Meglio di un libro, nel quale il Manzoni avesse, a somiglianza di S. Agostino e di Rousseau, scritte le sue confessioni, l'opera artistica ci attesta, che quella conversione religiosa è (come felicemente dice il Momigliano) « l'assetto definitivo della sua coscienza morale, il momento in cui la sua onestà squisita trova una base incrollabile. Credeva già in Dio — ateo dovè esser per brevissimo tempo —, sentiva già una profonda ripugnanza per ogni atto e per ogni sentimento meno che morale; ma tutti questi erano istinti, sensi, pensieri che mancavano d'un principio unificatore, d'una sanzione. Il convertirsi del Manzoni è il chiarirsi della sua morale, è il riscaldarsi di essa alla fiamma d'un sentimento forte e preciso. Il deista diventa teista e la sua morale umanitaria diventa morale cristiana. Il passo non è grande, ma è certo accompagnato da un lavoro che ci sfugge ».

Lo stato d'animo che, nel Manzoni, tien dietro alla conversione, è una esaltazione sentimentale e fantastica, pacata sì, ma sincera, genuina, nativa, che rompe e s'espande con forza, pur senza eccesso d'impeti, come onda da viva fonte; e ne balza fuori di getto le liriche, che rappresentano il periodo di puro carattere poetico della vita artistica del grande scrittore.

Non si tratta già d'una concitazione, d'un'accensione subitanea e momentanea, che s'acqueti e si smorzi dopo aver avuto sfogo in un fugace impeto di lirismo; si tratta d'una commozione profonda e intensa, che inonda e pervade mente e cuore, e vi determina uno stato duraturo di viva e squisita sensibilità, che tien tese e pronte a rispondere al tocco tutte le corde dell'essere, dalle quali sgorgheranno gli accenti della più pura poesia della fede, della speranza e della carità.

Così hanno vita dal 1812 al 1815 i primi quattro inni sacri (la *Risurrezione*, il *Nome di Maria*, il *Natale*, la *Passione*), i quali, staccandosi completamente dalla tradizione della lirica religiosa dirò così confessionale, sono pieni del potente anelito di una vita nuova, inquantochè non si tengono nella sfera astratta e trascendentale delle materie di fede, delle dottrine sacre, dei dogmi; ma scendono in terra a mescolarsi con gli uomini, vanno pel mondo a sparger grazie, a terger lagrime, a confortar dolori; penetrano nelle case degli umili, entrano ne' palagi dei potenti, e per tutto annunziano la buona novella: che la Provvidenza non abbandona mai l'uomo; che Dio atterra e affanna sì, ma suscita anche e consola, perchè, come infallibile è la sua giustizia, così infinita è la sua misericordia.

Dopo aver cantato, non tanto la gloria di Dio ne' cieli, quanto la pace che godono in terra i credenti in Lui, il Manzoni si dà a contemplare, sempre con la stessa disposizione di commosso lirismo, il passato e il presente, per trovarvi esempi e prove a conforto delle idee idoleggiate negli inni sacri. E così negli anni che seguono, mentre compone un altro inno (la *Pentecoste*), concepisce e scrive le due tragedie, il *Conte di Carmagnola* (1816-1820) e l'*Adelchi* (1820-1822), coi tre cori famosi (*La battaglia di Maclodio*, *La vittoria di Carlo Magno sui Longobardi*, *La morte d'Ermengarda*), canta nel '15 il *Proclama di Rimini*, nel '21 la rivolu-

zione del Piemonte (*Marzo 1821*) e la morte di Napoleone (*Cinque Maggio*).

Col declinare della giovinezza e il sopraggiungere della maturità, si va a mano a mano modificando lo stato d'animo a cui è dovuta tutta questa produzione poetica. E verso la fine del periodo che l'abbraccia, nel 1821, il Manzoni si volge alla prosa, come a forma d'arte meglio rispondente alle nuove condizioni del suo spirito.

Dopo d'allora infatti l'arte di lui non conobbe altra forma espressiva che quella della prosa; non perchè si fosse spento nella sua fantasia l'estro creativo, ma perchè la sua sincera natura d'uomo e d'artista lo portava a foggjarsi un mondo ideale che avesse i caratteri stessi della sua vita serena e tranquilla, tutta vissuta in seno alla famiglia; caratteri che solo la prosa poteva rispecchiare con efficace immediatezza d'espressione.

Nel Manzoni l'uomo sopravvisse all'artista: dopo la seconda edizione dei *Promessi Sposi* (1840), si può dire che la sua attività artistica venne meno quasi del tutto, chè non entrano veramente nel campo dell'arte gli studi storici e linguistici ai quali attese di poi. Per questo, e perchè la sua vita fu lunghissima (ottantott'anni), si suol dire ch'egli produsse poco: quasi che in arte la quantità valesse più della qualità. Alla gloria dell'artista non bastano le liriche, le tragedie, il romanzo?

La pubblicazione, avvenuta nel 1819, delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, non contraddice a quanto s'è detto circa il carattere prettamente poetico del primo periodo della vita artistica del Manzoni; dacchè quell'operetta fu composta con intendimenti non artistici, ma dottrinali e polemici, e non implica quindi una mutazione nello stato d'animo del poeta in rapporto alle forme espressive dell'arte sua. Ma così non può dirsi dell'opera in prosa che il Manzoni concepisce e prende a scrivere nel 1821: essa è un prodotto d'arte che rap-

presenta il determinarsi e il consolidarsi d'uno stato di animo diverso dal precedente, e segna il prevalere della pacata riflessione e del razziocinio sugli impulsi prepotenti del sentimento e sulle seduzioni della fantasia.



Codesta evoluzione dell'atteggiamento spirituale dell'artista non è già un'arbitraria supposizione suggerita da un preconconcetto; essa ci è attestata, oltrechè dagli accennati dati biografici, dal carattere fondamentale che il capolavoro chiaramente manifesta a chi lo consideri nella sua essenza, nella sua struttura, nella sua fisionomia. Tale carattere traspare già dalla finzione del manoscritto d'autore anonimo, che il Manzoni non avrebbe fatto altro che raccomandare. Del valore di questa finzione nei riguardi delle relazioni tra pensiero e fantasia, si parlerà nel terzo capitolo. Intanto s'avverta che l'azione moderatrice e, per dir così, di controllo, esercitata dalla mente sempre desta, sempre in guardia, sempre presente a se stessa, sul lavoro di creazione della fantasia, è sensibile, evidente in tutto il corso del romanzo e ne costituisce la nota dominante. Nè da ciò restano offese o pregiudicate le ragioni e le prerogative dell'arte: con piena libertà germina e si sviluppa la creazione fantastica, e la mano del pensatore, del ragionatore, del critico non la soffoca o coarta, ma solo ne attenua le esuberanze, ne corregge i difetti, la compie e perfeziona. E' come se fosse avvenuto un compromesso tra sentimento, fantasia e ragione, tanto è agevole arguire, dall'effetto, che queste diverse facoltà lavorarono concordemente insieme senza sovrapporsi, senza ostacolarsi, senza nuocersi a vicenda. E sopra tutto da questa armonia, da questa mancanza di urti, d'attriti, di contrasti, da questo concorso unanime a un unico fine, è chiaro che deriva quel senso di giusta

misura, di equilibrio, di sempre indovinata tonalità, che distingue la prosa manzoniana e le dà la sua forma caratteristica.

Di ciò ci possiamo convincere anche meglio studiando gli abbozzi del romanzo, che segnano le varie fasi di quell'elaborazione.

Il Manzoni fu un artista incontentabile; ma la sua incontentabilità non produsse l'effetto di quella del vecchio pittore Frenhofer, di cui narra Balzac nel suo racconto *Le chef-d'œuvre inconnu*; il qual Frenhofer, a furia di ritoccare il quadro che doveva riuscire il suo capolavoro, per avvicinarlo il più possibile a quell'ideale di perfezione che s'era foggiato nella fantasia esaltata, finì col trasformar la gran tela in un caos di colori, in cui a malapena si distingueva il piede ignudo dell'Adamo che il maestro immaginava d'avervi dipinto, e ch'egli solo, con gli occhi dell'allucinato, vi vedeva.

L'incontentabilità del Manzoni, lungi dal distruggere l'opera d'arte, fece uscire dall'abbozzo il capolavoro. E oltremodo interessante e istruttivo è il vedere come ciò avvenne; e lo si può grazie alla pubblicazione integrale che della prima minuta del romanzo fu fatta sotto il titolo di *Sposi Promessi*, il secondo dato all'opera dopo quello originario di *Fermo e Lucia*.

La stesura di questo primo abbozzo procedette tra continui pentimenti e cancellature, e richiese diciassette mesi di lavoro (21 aprile 1821-17 settembre 1823). Ma il Manzoni non fu contento dell'opera sua e prese subito a rifarla, apportandovi mutamenti così radicali, che in più luoghi la nuova redazione non par neppure un rifacimento, ma una composizione nuova. Salvo alcuni tagli e parecchi ritocchi di forma, questa seconda minuta divenne il testo della prima edizione, che vide la luce nel giugno 1827, in tre tomi con la data 1825-27. In questo rifacimento la prosa manzoniana ebbe quell'assetto robusto e quella quadratura solida che la carat-

terizzano: le sue qualità specifiche v'erano ormai ben determinate, sicchè non vi portò alterazioni essenziali la risciacquatura in Arno, la quale non ne toccò l'intima costituzione organica, ma solo ne rese più leggero e svelto l'andamento.

Nella profonda trasformazione, a cui soggiacquero gli *Sposi Promessi*, è fuor di dubbio che l'arte non soffersse, ma anzi s'avvantaggiò del contrasto tra la fantasia e l'intelletto, tra il sentimento e la ragione. Il primo abbozzo ci dà l'impressione che l'artista si sia lasciato prender la mano dal ragionatore, dal critico, dal moralista; par quasi che l'intelletto abbia voluto reagire contro la fantasia, opponendo alle creazioni di questa le sue riflessioni, le sue argomentazioni, i suoi dubbi. Anche l'umorismo, che nell'arte manzoniana ha una parte così notevole, vi appare come appesantito e abbuaiato da preoccupazioni moralistiche.

Ora, nel rifacimento l'arte è liberata da codesti impacci: le tendenze etico-cattoliche, che troppo avevano fatto sentire la loro azione sull'opera dell'artista, vengono corrette e temperate; gli elementi intellettualistici appaiono ridotti entro limiti più ragionevoli; le astrattezze son evitate con cura; il realismo perde di crudezza e s'affina nelle sfumature, pur rimanendo preciso e pieno d'evidenza; è bandita ogni convenzionalità retorica e ogni posa accademica; il riso e la canzonatura s'attenuano in una ironia arguta e bonaria; e, come conseguenza di tutto questo, la prosa impacciata, prolissa, ora goffamente grave, ora sofisticamente ragionatrice, a volte un po' sciatta o languida o stentata degli *Sposi Promessi*, diviene quel modello mirabile e inimitabile ch'è la prosa dei *Promessi Sposi*, semplice, sobria, robusta ed elegante insieme, densa e sostanziosa, ma lucida, snodata, rapida, precisa, specialmente nel testo toscanizzato. In essa gli aspetti della natura, i sentimenti, gli affetti, le passioni dell'uomo,

i misteri dell'anima, quel che nella vita c'è di tragico e di comico, tutto è intuito, sentito, meditato ed espresso con una forza comunicativa e suggestiva, che ogni lettore avverte, anche se non riesce a rendersene conto chiaramente; il paesaggio vi è ritratto così da essere non soltanto veduto nella sua esteriorità, ma sentito nel suo spirito; la figurazione dei personaggi v'è illuminata dai riflessi chiari o foschi della loro coscienza, e questa v'è scrutata, analizzata, senza ricerca d'effetti e senza esagerazioni; il mondo v'è guardato con una obiettività serena e ottimistica, che, o muova al pianto o inviti al sorriso, lascia sempre nell'anima un senso di fiducia, di sicurezza nei destini del genere umano.

Gli innumerevoli raffronti che si possono fare ad ogni pagina, dimostrano all'evidenza come il Manzoni, nel correggere se stesso, abbia riconosciuto quelli che si potrebbero dire i difetti delle sue virtù, vale a dire certi eccessi o anche semplicemente certa mancanza di giusta misura, a cui lo avevano da prima portato le qualità specifiche e le tendenze caratteristiche della sua natura d'artista. Nella prosa manzoniana si riflette, in modo particolare, la inclinazione a particolareggiare, cioè a seguire passo passo tutte le sinuosità del pensiero, a riprodurre minuziosamente tutti gli aspetti del mondo esteriore, a non lasciar nulla nell'ombra. In ciò la mano del narratore, del descrittore, del pittore, insomma del creatore, segue i suggerimenti del ragionatore e del critico; ma li seguiva in modo eccessivo ne' primi abbozzi, dove l'amore del particolare dilagava con una insistenza opprimente.

Citerò un esempio che da solo basta a dare un'idea del difetto e del modo in cui l'autore soleva correggere il primo getto. Il capitolo quinto dei *Promessi Sposi*, quello in cui c'è la vivacissima scena del banchetto in casa di don Rodrigo, si chiude con l'invito che questi fa a fra Cristoforo di passare insieme in un'altra sala:

« Chiesta poi licenza agli ospiti, s'avvicinò, in modo contegnoso, al frate, che s'era subito alzato con gli altri; gli disse: « eccomi a' suoi comandi; » e lo condusse in un'altra sala ». Il capitolo sesto s'apre con quel « In che posso ubbidirla? », che don Rodrigo dice, piantandosi in mezzo della sala, con un tono che voleva dir chiaramente: « bada a chi sei davanti, pesa le parole, e sbrigati ». L'impostazione della nuova scena non potrebbe essere più felice: la battuta iniziale è di quelle che danno subito la tonalità fondamentale di quel che segue. E noi non sentiamo il bisogno di alcun altro particolare per raffigurarci que' due uomini uno a fronte dell'altro.

Si veda invece come s'apre il capitolo sesto negli *Sposi Promessi*: « Ognuno può avere osservato che, dalla peritosa sposa di contado fino a... fino all'uomo il più disinvolto e imperturbabile, e per dirla in milanese il più navigato, tutti hanno certi loro gesti famigliari, certi moti insignificanti, dei quali fanno uso quasi involontariamente quando, trovandosi con persone colle quali non sieno molto addomesticati, non sanno troppo che dire, o aspettano il momento di dir cosa la quale non è attesa, nè sarà molto gradevole a chi deve intenderla. La differenza che passa tra gl'intrigati e i navigati (son costretto a prendere entrambi i vocaboli dal dialetto del mio paese, il quale non manca d'uomini dell'una e dell'altra specie) la differenza è che i primi coi loro moti incerti e vacillanti e goffi mostrano sempre più il loro imbarazzo e vi si vanno sempre più affondando, mentre negli altri questo disimpegno è nello stesso tempo un esercizio di eleganza e di superiorità. Tutte le classi hanno una provvisione particolare e caratteristica di questi atti, e questa distinzione era più osservabile nei tempi in cui le classi erano più distinte per abitudini e anche pel costume di vestire, il quale si prestava mirabilmente ad usi diversi di questo

genere. Si potrebbe qui fare una erudita enumerazione di questi gesti, cominciando dai personaggi più celebri e dalle condizioni più note degli antichi romani, e anche degli Egizj, ma sarebbe troppo provocare l'impazienza del lettore avido certamente di seguire la nostra interessante storia. Diremo soltanto che gli atti più usuali dei cappuccini per avere, come dicono i francesi, *une contenance*, erano di accarezzarsi la barba, di fare scorrere il berrettino innanzi indietro dal sincipite all'occipite, di porre la mano destra nella larga manica sinistra e viceversa, o di stirarsi il cordone, o di palpare ad uno ad uno i grossi paternostri del rosario, che tenevano appeso alla cintola. Quest'ultima operazione appunto faceva il padre Cristoforo, quando si trovò da solo con D. Rodrigo; di modo che si sarebbe creduto che vi ponesse molta occupazione: ma il lettore sa che il buon padre era preoccupato da ben altro. Del contegno di D. Rodrigo non occorre parlare, giacchè ognun sa che nessuno è tanto sciolto, franco, sgranchiato, quanto un ribaldo dopo un buon desinare. Stava egli però con qualche curiosità e con qualche sospetto di quello che il padre fosse per dirgli: sospetto che il contegno un po' imbarazzato del padre aveva quasi cangiato in certezza; gli accennò con sussiego che sedesse, si pose egli pure a sedere, e ruppe il silenzio con queste parole: In che posso ubbidirla? ».

Questo brano ci fa vedere come il desiderio dello scrittore di rappresentare l'atteggiamento di fra Cristoforo di fronte a don Rodrigo, non avesse trovato, nel primo getto, una espressione adeguata, specialmente per la preoccupazione di illustrare la « operazione » che impacciato del discorso dimostra che, allora, lo scrittore impacciato del discorso dimostra che allora, lo scrittore non era così padrone delle sue facoltà artistiche da porre un freno a quella sua tendenza al particolareggiare. Poi si corresse, sopprimendo tutto il brano e sacrificando

anche quell'accenno, che pur era indovinato, al palpar che faceva fra Cristoforo i grossi paternostri del rosario. Anche se l'avesse lasciato, è certo che nella redazione definitiva avrebbe saputo contenere questo particolare descrittivo entro i giusti limiti, trovando per esso una espressione simile a quella con la quale altrove rappresenta un altro di quei « gesti famigliari », di quei « moti insignificanti », di cui è parola nel brano or citato: il gesto di Renzo quand'è dinanzi al dottor Azzeccagarbugli: « Renzo, ritto dinanzi alla tavola, con una mano sul cocuzzolo del cappello, che faceva girar con l'altra, ricominciò, ecc. ». Qui il particolare descrittivo ha la sua rappresentazione adeguata, perchè, a turbarla, non interviene alcuna indiscreta smania di spiegare, di dar ragione, d'illustrare.

Quel che s'è detto per la tendenza al particolareggiare, si potrebbe ripetere per altri caratteri dell'arte manzoniana; e per tutti la conclusione sarebbe sempre la stessa: le qualità specifiche della prosa del Manzoni dipendono dall'equilibrio che, attraverso le successive modificazioni, s'è andato stabilendo tra le varie tendenze dell'intelletto e della fantasia dello scrittore.



Per tutto ciò che s'è detto fin qui, la prosa manzoniana, indipendentemente dalle ragioni d'indole puramente estrinseca (lingua, struttura del periodo, connessione e successione dei periodi nel discorso, ecc.), si differenzia radicalmente da ogni altra, è fuori della tradizione, ha un'impronta strettamente personale, e sta a sè nella storia (se pure una tale storia è possibile) della prosa italiana.

Certo non si può negare che nello stile di qualunque scrittore, anche de' più originali e personali, non si possano riconoscere, sia pure in misura limitatissima, rela-

zioni, attinenze, affinità con lo stile d'altri scrittori, e, tanto meno, che nelle varie epoche letterarie non si sieno formate, per effetto dell'insegnamento, della imitazione e della moda, certe correnti o scuole, in cui s'avverta una maggiore o minore uniformità d'atteggiamenti e di procedimenti stilistici. Gli influssi di scrittore su scrittore, d'epoca su epoca, di letteratura su letteratura, entrano senza dubbio nella formazione dello stile d'un autore; ma c'entrano come elementi secondari, che di per sè non bastano a spiegare ciò che di bello o di brutto vi può essere in quello stile, e che si potrebbero benissimo riscontrare tali e quali in un altro, senza per ciò trovarvi anche quel brutto o quel bello. Somiglianze di sapore, di tono, di colorito, d'andamento si possono, con una certa buona volontà, trovare anche tra la prosa del Manzoni e quella di taluni scrittori dell'età immediatamente precedente alla sua. Qualche pagina de' *Promessi Sposi* fa venire in mente il Gozzi, qualche altra il Barretti, qualche altra ancora gli scrittori del *Caffè*; ma tutti i raffronti che si facessero in questo senso, non servirebbero che a mettere in maggior rilievo l'originalità della prosa manzoniana; infatti, scendendo a un'analisi minuta e profonda dello stile di questi scrittori in confronto a quello del Manzoni, la prima impressione di somiglianza s'andrebbe piuttosto attenuando che rafforzando, perchè ci si accorgerebbe che le affinità particolari si perdono nella diversità dell'insieme. La personalità del Manzoni prevalse sempre sugli influssi letterari di scuola, di moda, d'ambiente, e, nel caso degli scrittori del Settecento, prevalse anche sulla viva simpatia ch'egli ebbe per essi e pel loro secolo. Questa simpatia, peraltro, è un carattere, un aspetto notevolissimo della cultura del Manzoni, e giova soffermarvisi un poco.

Non bisogna dimenticare che i primi rudimenti della sua educazione intellettuale il sommo scrittore li rice-

vette mentr'erano ancora in pieno vigore le idee, le dottrine, le opinioni di quella che si proclamò da sè l'età dei lumi; e qualche cosa di questo patrimonio intellettuale era inevitabile che la mente di lui se l'assimilasse. Ne abbiamo una prova nell'alto concetto ch'egli ebbe del Settecento, come d'un secolo di rinnovamento e di progresso, in contrapposizione al Seicento, età barbara d'assoluto decadimento: antitesi cara e comune a tutti i contemporanei del Vico e del Muratori. In alcune pagine della prima minuta, che non figurano nella redazione definitiva del romanzo, è detto che col secolo XVIII « cominciò a rinascere in Italia un po' di cultura, e, fra quella, a sovrastare alcuni scrittori, dei quali vivono le opere e le memorie; ma i principii di quel risorgimento non furono un progresso, un perfezionamento delle idee allora dominanti; fu una nuova cultura, introdotta in opposizione alle idee predominanti ». E qui il Manzoni passa a dire delle due ipotesi messe in campo per ispiegare tale risorgimento: quella che lo fa derivare dal ritorno al Petrarca e all'« immortale Costanzo »; e quella che lo attribuisce all'influsso della letteratura francese. Per vedere quale di queste opinioni sia la più ragionevole, converrebbe, prosegue il Manzoni, esaminare due fatti o due serie di fatti. « La prima: in che consistesse principalmente la corruttela delle lettere nel Seicento, se questa corruttela sia stata una deviazione forzata dalla via tenuta nel Cinquecento, quali idee si siano perdute, quali pervertite da un secolo all'altro; giacchè la corruttela delle lettere non può essere altro che smarrimento o pervertimento d'idee... L'altra: quali, dopo quella abominazione del Seicento, siano state le idee introdotte negli scritti italiani, le quali hanno ricreata una letteratura ragionevole e splendida, hanno avvertita l'Europa che le lettere in Italia non erano più, come lo erano state per un secolo, una buffoneria e un mestiere guastato,

l'hanno costretta a rivolgersi con attenzione a questa parte per udire, con la speranza di una istruzione, d'un diletto razionale; quali siano le idee uscite dall'Italia e ricevute in parte dal patrimonio comune della letteratura europea ».

Come si vede, è qui tracciato un vasto programma di studi sulle correnti d'idee che dominarono il Settecento, e sulle relazioni letterarie e i reciproci influssi che corsero allora tra l'Italia e gli altri paesi d'Europa. Ma una cosa è posta come dimostrata: che il secolo XVIII non rappresenta lo svolgimento del precedente, ma ne è la negazione; e che, quanto quello è da metter sugli altari, altrettanto questo è da condannare alla gogna. Codesti due giudizi antitetici sono giudizi di reazione, e per ciò stesso eccessivi e risentono fortemente d'un preconcezzo, o vogliam pur dire prevenzione, che il Manzoni trovò nell'ambiente intellettuale in cui crebbe, e ch'era una eredità della cultura settecentesca; risentono cioè di quella profonda avversione che il secolo XVIII, tutto pieno di sè, della sua filosofia, della sua raffinatezza, del suo vantato buon gusto, nutrì per il Seicento, al quale negò tutto: intelletto, sentimento, civiltà, religione, bollandolo d'un marchio d'infamia e squalificandolo.

A codesta avversione il Manzoni non ha saputo sottrarsi, e ciò è dimostrato da una circostanza molto significativa: dall'aver taciuto del rinnovamento scientifico promosso dal Galilei, mentre, a proposito di don Ferrante, parla così a lungo della cultura del secolo. Questo silenzio è tanto più notevole in quanto che il romanzo è là per provarci che l'argutissimo scrittore, quando vuol dir qualche cosa, non ha nemmeno bisogno, per dirla, di esservi condotto naturalmente e spontaneamente dall'argomento principale e dal filo del discorso; chè gli basta un niente, una relazione anche minima d'idee, un nesso logico sottilissimo, per venir fuori, quando meno ce

l'aspettiamo, con una osservazione che gettata là incidentalmente e senza parere, ha spesso una portata di gran lunga superiore alla sua modesta apparenza. Se dunque il Manzoni l'avesse voluto o creduto opportuno, avrebbe potuto assai facilmente accennare a quella gloria del Seicento, che compensa ad usura tante miserie; ma poichè non era nelle abitudini mentali del Settecento il riconoscere al secolo precedente i meriti che ha, e sarebbe stato un rovinar quella bella antitesi tra età dei lumi ed età barbara, il dover confessare che i suoi lumi li ebbe anche quella tanto abbominata barbarie; così egli, portato senza volerlo da questa corrente d'idee, e un po' abbagliato dalla luminaria settecentesca, non fece al Seicento tutta quella parte di ragione a cui aveva diritto.



Ma il nipote di Cesare Beccaria, il discepolo del padre Soave, lo studioso dei grandi scrittori italiani e francesi del secolo XVIII, se dalle letture di gioventù ebbe incitamento all'ammirazione che s'è veduta, e se conservò sempre viva la venerazione pel suo grande avo e la memoria del suo buon maestro; non si fece però schiavo d'alcun modello, non si piegò ad alcuna imitazione, e fu gelosissimo della sua libertà e indipendenza di scrittore. Senza dubbio la sua prosa, per certi movimenti stilistici ed anche qua e là per l'andamento generale, presenta una qualche affinità con quella francese più prossima, nella quale egli non potè non ammirare quella finezza di spirito, quell'amabilità di movenze, quella varietà di toni e di sfumature, quella grazia distinta e disinvolta, che la caratterizzano.

Ma chi oserebbe dire che il suo stile sia di stampo francese? Chè certo non ci autorizzerebbe a dirlo tale il fatto che in esso si trovano effettivamente alcuni usi propri di quella lingua. Cito un esempio. Fu notato che

il Manzoni usò quattro volte nei *Promessi Sposi* il verbo *annunziare* nel senso di *indicare, lasciar trasparire*, che s'allontana dal significato che quel verbo ha comunemente in italiano, mentre è dell'uso francese, sì che lo si trova quattro volte nei *Comtes morales* di Marmontel, e più volte, per indubbia derivazione, nelle *Novelle morali* del Soave. L'osservazione si potrebbe ripetere per altri vocaboli; ma che per ciò? Se ne scandalizzino quanto vogliono i puristi, ma chiunque consideri le parole non come elementi a sè, ma come parti integrali d'un tutto, dovrà consentire che la presenza di vocaboli o modi che sanno di francese, non offende affatto la fondamentale italianità dello stile del Manzoni, e non può offrire il menomo appiglio per metterne comunque in dubbio l'assoluta personalità.

Ma, circa i rapporti coi francesi, c'è da aggiunger dell'altro. Per quanto, come s'è già detto qui addietro, non sieno ancora state fatte larghe e profonde ricerche per accertare quanta parte della letteratura francese del suo tempo il Manzoni si sia assimilata, e per quanto, come osserva P. Tommasini Mattiucci, sia « sommarmente difficile rilevare con sicurezza dove le opere del Manzoni presentino analogia di pensiero con brani di autori a lui anteriori »; tuttavia basta considerare attentamente i raffronti fatti dallo stesso Tommasini Mattiucci tra luoghi de' *Promessi Sposi* e luoghi di Pascal, di Bourdaloue, di Massillon, per accorgersi che, se veramente il Manzoni ebbe presenti questi autori, e ne riprodusse qualche idea, la riprodusse con una tale indipendenza d'atteggiamenti e di movimenti ideali e formali, che i punti di contatto e di riferimento appaiono estremamente incerti e vaghi.

Ecco, per esempio, il passo del cap. VII, dove fra Cristoforo, staccandosi dai fuggiaschi, dopo averli accolti nella chiesa del convento e aver pregato con loro, dice che il cuore gli prediceva che si sarebbero riveduti

presto: « Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto ». Il Tommasini Mattiucci mette a riscontro di questo luogo i seguenti brani dei *Pensieri* di Pascal: « Le cœur a ses raisons, que la raison ne connoît pas; on le sait en mille choses... il est... ridicule que la raison demande au cœur des preuves de ses premiers principes pour vouloir y consentir, qu'il serait ridicule que le cœur demandait à la raison un sentiment de toutes les propositions qu'elle démontre, pour vouloir les recevoir ». Di simile o analogo in questi due luoghi non c'è che lo spunto iniziale: il cuore ha sempre qualche cosa da dire; il cuore ha le sue ragioni. Ma poi? Il Manzoni osserva che chi dà retta ai così detti presentimenti del cuore, s'illude, perchè il cuore, lungi dal presentire il futuro, non sa che un poco di quello ch'è accaduto; mentre Pascal vuol mettere in rilievo il conflitto tra il cuore e la ragione. La somiglianza si riduce dunque solo a questo, che c'è di mezzo il cuore.

Può parer che ce ne sia di più tra questi altri due luoghi: il Manzoni dice che il Borromeo era « persuaso in cuore di ciò che nessuno il quale professi cristianesimo può negar con la bocca, non ci esser giusta superiorità d'uomo sopra gli uomini, se non in loro servizio »; e Bourdaloue: « Tout ce qui est grand hors de Dieu et parmi les hommes, ne l'est qu'avec dépendence et que par rapport au prochain. Je veux dire, pour le bien et pour l'utile du prochain... Le propre de la créature est de dominer pour servir... ». Nello scrittore francese il concetto che la grandezza umana deve servire al bene del prossimo, è da prima enunciato, poi determinato con più precisione, e finalmente raccolto in una formula antitetica: la creatura deve dominare per servire. Si veda invece con quanta maggior felicità il Manzoni abbia saputo enunciare questa massima, ch'è

poi una massima della dottrina cristiana: « non ci esser giusta superiorità d'uomo sopra gli uomini, se non in loro servizio... ». Anche in questo caso la impressione di somiglianza, che, a una prima lettura, fanno i due luoghi messi a riscontro, s'attenua di molto quando si scenda a un esame più attento. Alla medesima conclusione si verrebbe analizzando gli altri raffronti fatti dal Tommasini Mattiucci: raffronti del resto opportuni, appunto perchè col portarci, in fondo, a un esito negativo, servono a dimostrar sempre meglio la sostanziale e formale indipendenza e originalità del nostro grande scrittore. Il Manzoni è sempre rimasto il Manzoni, con quella sua limpidezza, quella lucidità, quell'agile e svelta andatura, direi quasi flessuosità del dire, che seconda ogni piega del pensiero: tutte doti che, come ho detto sopra, non c'è nessun bisogno di credere a lui venute dai francesi, essendo, tra l'altro, impossibile dimostrare, ch'egli non le avrebbe avute se i francesi non gliele avessero date. Io, per me, ripeto, le ritengo ingenite, e non posso quindi ammettere la tesi, secondo la quale il Manzoni, come scrittore, si sarebbe formato alla scuola di quella letteratura.

*
**

Una volta ammesso che l'originalità della prosa manzoniana dipende da qualità intrinseche e sostanziali, e non da semplici ragioni di costrutto, di sintassi, di vocabolario o di altri consimili fatti esteriori; ne viene che ha un'importanza del tutto secondaria l'analizzare questi fatti, specialmente se tale analisi ha per fine di scoprire analogie di stile con altri scrittori. Tuttavia non sarà inutile chiudere il nostro discorso con un brevissimo esame delle peculiarità stilistiche della prosa manzoniana.

Il Manzoni ha liberato lo stile dalle pastoie della retorica, dal rancidume dell'accademia, dal convenzionalismo, e ha fatto ciò, non solo, come s'è detto, spontaneamente, istintivamente, per la sua indole, che lo portava a chiamar le cose col loro nome, a rifuggire da ogni posa, a odiare ogni affettazione, ad avere in uggia le declamazioni, le oziosità, le gonfiature; ma anche per il deliberato proposito di conformare in tutto e per tutto il suo modo di scrivere al tono e all'andamento del comune discorso parlato. Questo non vuol dire che il Manzoni non abbia badato anche, con molta cura, a tutti quegli accorgimenti che, considerati come mezzi per ottenere certi effetti artistici, formano oggetto di quella esecrata retorica, alla quale oggi è disconosciuto ogni valore teoretico, mentre in pratica, sotto sotto, la si coltiva ed usa ancora. Ma come affermare che il Manzoni badò anche alla retorica, se dianzi gli si è ascritto a merito l'aver liberato lo stile appunto dalle pastoie della retorica? La risposta ci è data dal Manzoni stesso là dove, nell'introduzione, criticando lo stile del finto anonimo, dice che « ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar maraviglia o di far pensare, a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di retorica, ma retorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio ». Dunque, della retorica uno scrittore non può fare a meno; ma deve servirsi di quella del Manzoni, non di quella dell'anonimo, chè con questa non potrebbe che riuscir dozzinale, sguaiato, scorretto, come il pseudo secentista; con l'altra invece... Ecco: con l'altra riuscirebbe certo meglio; non mai però come ci riuscì il Manzoni, chè per questo bisognerebbe essere un altro Manzoni.

Qual'è questa retorica discreta, fine, di buon gusto, che, adoperata a proposito, giova all'arte? E' quella che, anzichè usurpare il posto della fantasia e del sen-

timento, e pretender di far le loro veci, asseconda docilmente gli atteggiamenti e i moti dell'uno e dell'altra; quella, non già che s'illude di crear le immagini, ma che alle nascenti immagini presta i suoi uffici di ancella; quella insomma che sa di essere, non un fine, ma un mezzo, non un elemento sostanziale dell'arte, ma soltanto uno strumento, che per sè non ha valore, se non viene maneggiato come va.

In che modo se ne valga il Manzoni, salta subito agli occhi, sol che si consideri qualcuno di que' passi che, per essere i più terribili o i più pietosi del racconto, richiedevano, a detta di lui stesso, un po' di retorica, ma non di quella dell'anonimo. Osserviamo, per esempio, l'« addio ai monti »: è una pagina piena d'ispirazione, di sentimento, di poesia; ma essa non sgorgò dall'anima commossa dello scrittore nella forma limpida e luminosa del testo definitivo, e se andiamo a vedere negli abbozzi, vi troveremo tracce di spunti retorici, che poi nel paziente lavoro di revisione e di rielaborazione vennero temperati. Prima il Manzoni aveva scritto: « Addio monti dritti negli abissi dell'acque »; poi il « dritti » fu sostituito da « appoggiati », indi da « rititi », infine da « posati sugli abissi »; ma successivamente gli abissi scomparvero, e s'ebbero le « montagne sorgenti dall'acque » e finalmente i « monti sorgenti dall'acque »; e con lo scomparire degli abissi era la retorica che se n'andava, perchè non è chi non veda come con quella immagine la battuta iniziale del brano fosse alquanto enfatica. In modo analogo altre ridondanze retoriche furono eliminate o temperate in questa pagina, con paziente lavoro di lima; e lo stesso si potrebbe ripetere per moltissimi altri luoghi del romanzo, i quali, esaminati nelle successive loro redazioni, ci mostrano all'evidenza, che là dove il Manzoni s'era lasciato trascinare da una retorica un po' trita e grossolana, seppe sempre correggersi, ricorrendo a quella discreta, fine e di buon gusto,

che in lui, grazie alle virtù sostanziali del suo stile, non par neanche retorica.

Un esempio notevolissimo di codesta specie di retorica si ha, per citare qualche caso particolare, nel modo in cui il Manzoni fa parlare fra Cristoforo e il cardinal Federigo Borromeo. Per fra Cristoforo rimando a quanto dico al riguardo nel capitolo a lui dedicato nel presente libro. Al cardinal Federigo il Manzoni ha dato una così sublime e pur sobria e misurata eloquenza, quale non pare che il porporato avesse effettivamente, a giudicare dai discorsi che di lui ci rimangono, nei quali il mal gusto del tempo, con la sua retorica o grossolana o affettata, fa troppo spesso capolino.

Rimproverando al suo anonimo la grandine di concettini e di figure del proemio, il Manzoni dice che costui trovò la maniera di riuscire rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo, « accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte ». Di qui le declamazioni ampollose e la goffaggine ambiziosa del buon secentista. Qualche lievissima e rarissima traccia di questo amore per il bizzarro e l'ingegnoso, il Manzoni ha voluto che ci fosse nel romanzo per dar credito alla finzione del rifacimento; ed è così che alcune immagini e similitudini, che possono sembrare alquanto strane e poco naturali, egli le attribuisce all'anonimo, e gliene addossa la responsabilità. Ma per le immagini, i paragoni, le similitudini, i traslati, le figure, di cui non è fatto responsabile l'anonimo, il Manzoni ha usato ogni attenzione per evitare qualsiasi ombra d'artificio retorico; e là dove gli parve che la retorica gli avesse giocato un tiro, fu pronto a riprendersi o cancellando o dando sulla voce a se stesso. Un esempio tipico lo si ha nel capitolo undecimo, dove si parla del Griso, mandato a Monza per aver notizia dei fuggitivi. Con bellissima similitudine il Griso è paragonato al lupo predatore: « ... camminava come il lupo,

che spinto dalla fame, col ventre raggrinzito, e con le costole che gli si potrebbero contare, scende da' suoi monti, dove non c'è che neve, s'avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata,

Leva il muso, odorando il vento infido,

se mai gli porti odore d'uomo o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce l'ardore della preda, e il terrore della caccia ». La similitudine è condotta con arte mirabile, ha evidenza rappresentativa ed è calzantissima. Ma al Manzoni parve di essere scivolato in quella retorica di maniera e troppo artificiosa, che tanto abborriva, d'aver dato nell'accademico; ed eccolo a far seguire alla bella volata una nota esplicativa piena d'umorismo, con la quale par quasi voglia far credere d'aver introdotto quella similitudine, non tanto per ragioni d'arte, quanto per il desiderio di citare quel verso del Grossi: « Del rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l'ho preso, perchè mi veniva a taglio; e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una mia malizia per far sapere che l'autore di quella diavoleria ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti ». Come si vede, se mai qualcuno sentisse odor di retorica in quella similitudine (e s'ingannerebbe), ecco il Manzoni pronto a fargli morir sulle labbra il rimprovero, costringendolo con quella sua uscita a sorridere.

*
**

Il Manzoni rifuggì dall'accademico e dal convenzionale anche nella tecnica del periodare e nell'aggettivazione. Nella prosa manzoniana il periodo non è mai

involuto per soverchio numero di subordinate che s'intrecciano tra loro, nè per inversioni o per costrutti altrimenti complicati; ma si disnoda in un giro di moderata ampiezza, pianamente, agilmente, variato di quando in quando da movimenti più rapidi o da spezzature di bell'effetto o da ben maneggiate irregolarità sintattiche, misuratamente armonioso, ma non monotono per eguaglianza di cadenze, nè cascante o languido per difetto di tempra. Tale riuscì, anch'esso, dopo lungo lavoro, chè nel primo getto correva, per dir la verità, un po' lutulento, con certi saltellamenti e sbalzi e disuguaglianze, che ne appesantivano e attardavano l'andamento.

L'aggettivazione, che negli abbozzi era non sempre appropriata e qualche volta sovrabbondante e farragginosa, divenne nel testo definitivo sobria (a torto qualcuno la giudicò povera), precisa, spesso incisiva, sempre opportuna e utile: il Manzoni non considerò gli aggettivi come addobbi, da servirsene per adornar il discorso e dare armonia, euritmia, rotondità alla frase, alla proposizione, al periodo; egli li adoperò solo quando gli parve necessario integrar l'idea o l'immagine espressa o rappresentata dai sostantivi, e lo fece badando sempre al senso e non al suono, o almeno non subordinando le ragioni del senso a quelle del suono, ma conciliandole.

La necessità di rivedere attentamente l'opera sua, non soltanto nei riguardi della sostanza, ma anche in quelli della dicitura, dovè imporsi al Manzoni come conseguenza d'un principio dottrinale esposto da Cesare Beccaria nelle sue *Ricerche intorno alla natura dello stile*, libro che certo egli lesse e meditò: « ... non basta discernere fra molte espressioni la preferibile a tutte le altre, quella cioè che risveglierà un maggior numero di idee combinabili fra di loro e con il tutto », ma è anche « necessario di abituare l'intelletto e la fantasia nostra a facilmente suggerire ed eccitare in noi medesimi una moltitudine di queste espressioni, sulle quali fare la

scelta ». Con questa dottrina il vocabolario è messo alle dipendenze dell'intelletto e della fantasia; e per conseguenza la scelta de' vocaboli non è una semplice questione di lingua, ma anche di psicologia. Questo è il principio fondamentale in base al quale il Manzoni procedette alla revisione linguistica del romanzo.

Non è qui il caso di fermarsi sulla ben nota teoria manzoniana della lingua: il testo definitivo del romanzo ci dice da sè come l'autore l'abbia applicata, come cioè egli abbia trasformata la lingua della prima redazione secondo l'uso toscano, dando alla sua prosa il sapore e il calore della toscanità, ma d'una toscanità sobria, misurata, discreta, come di chi parli correttamente toscano senza però averne l'accento, che i nativi di Toscana succhiano col latte e apprendono dalle labbra materne. L'aver da natura una favella così ricca, espressiva, efficace, dispone in genere i Toscani a usarla nelle scritture senza troppo distinguere l'uso buono dal non buono. Quando il Giusti scriveva al Manzoni: « voi di fuori ci badate a predicare che ognuno di noi trasmetta più roba che può dalla bocca alla carta »; non intendeva certo attribuire allo stesso Manzoni l'opinione che sia oro purissimo tutto ciò che sgorga dalle labbra d'un toscano qualunque; e infatti lo stesso Giusti diceva anche che l'aver familiare sulle labbra questa lingua non bastava, senza accompagnarne e rettificarne l'uso con lo studio e con la ragione. Ora il Manzoni, non toscano, seppe conseguire quella toscanità sobria, misurata, discreta, non solo in virtù del suo temperamento equilibrato, ma anche perchè la parola toscana non gli sgorgava dalle labbra come acqua sorgiva, ma gli stillava dalla penna per atto di riflessione e di studio. E attraverso la riflessione e lo studio il criterio della scelta divenne così sicuro e così giusto, che quasi mai egli, per amor dell'uso, si lasciò andare a maniere e parole peccanti

di plebeismo o di sciatteria o comunque non adoperate dai ben parlanti.

L'adozione dell'uso toscano non fu una vana superfetazione, una verniciatura a puro scopo decorativo: fu una rifusione, un impasto nuovo, nel quale di pari passo con la parola anche il pensiero fu sottoposto a un processo di filtrazione, di depurazione. Di questo sovrabbondano le prove: si può dimostrare, seguendo passo passo il lungo lavoro di correzione compiuto dal Manzoni sull'opera sua, che ogni parola, espressione, costruito e perfino segno di interpunzione, che subì mutamento, lo subì, non per semplici ragioni estrinseche di carattere linguistico, sintattico, fonetico e ritmico, ma per intrinseche ragioni di pensiero.

Per questo non è possibile fare della prosa manzoniana uno studio stilistico che non sia anche psicologico. Il carattere fondamentale ed essenziale di essa è la fusione dei due elementi pensiero e parola in una perfetta unità, è il loro bilanciarsi in una assoluta stabilità di equilibrio. E per questo essa va considerata nel suo complesso; e chi scinde questo complesso, e isola il meccanismo verbale dal pensiero che lo anima, non può riuscire a intendere nè il valore reale di esso, nè la vera bellezza dell'opera d'arte.

CAPITOLO SECONDO

La genesi spirituale del romanzo.

Con la sua solita semplicità di parola il Manzoni chiamò « dispiacere » quello che dovette essere per lui un dolore gravissimo: il dolore del patriotta che vedeva cader miseramente le speranze suscitategli in cuore dal moto rivoluzionario piemontese, che doveva portare la libertà ai Lombardi, e che gli ispirò l'ode *Marzo 1821*, così ardente e fremente di commozione lirica e d'amor patrio, e da lui affidata non alla carta ma alla memoria, dove gli uomini non possono vedere e dove stette per ventisette anni, cioè fino al 1848.

Della delusione patita il poeta si rifece, da poeta, scrivendo un libro (il romanzo), al quale potrebbe essere posta in fronte come epigrafe la strofa dell'ode che dice :

Con quel volto sfidato e dimesso,
con quel guardo atterrito ed incerto
con che stassi un mendico sofferto
per mercede sul suolo stranier;
star doveva in sua terra il Lombardo,
l'altrui voglia era legge per lui,
il suo fato un segreto d'altrui,
la sua parte servire e tacer.

E acquisita alla più comune cultura la notizia data dal Manzoni stesso a uno dei frequentatori delle sue conversazioni serali, circa l'origine del romanzo : « ... per togliermi al dispiacere della fallita impresa, sono andato

a passare alcuni giorni a Brusuglio, portando meco le *Storie Milanesi* del Ripamonti e le opere economiche-politiche del Gioia. Già, se non ci fosse stato Walter Scott, a me non sarebbe venuto in mente di scrivere un romanzo. Ma trovai nel Ripamonti quegli strani personaggi della Signora di Monza, dell'Innominato, del Cardinal Federigo, e le descrizioni della carestia, della rivolta di Milano, del passaggio dei Lanzichenecchi, e della peste, e viste le grida dei governatori di Milano, riportate nella sua opera dal Gioia, ho pensato: Non si potrebbe inventare un fatto, a cui prendessero parte tutti questi personaggi e in cui vi entrassero tutti questi avvenimenti? E fu la grida che il dottor Azzèccagarbugli fa vedere a Renzo, in cui si parla delle violenze che si facevano per impedire qualche matrimonio, quella che mi spinse a inventare il fatto dei *Promessi Sposi* ».

Secondo queste dichiarazioni, sulla cui veridicità non può cader dubbio, i *Promessi Sposi* devono la loro vita a un puro caso, all'aver cioè il Manzoni portato con sè in campagna quelle due opere. Come disposizione di spirito a comporre un romanzo storico, non ci sarebbe stata che l'ammirazione per Walter Scott.

Questo credeva il Manzoni, e lo credeva con tutta sincerità e persuasione per quella sua istintiva modestia che lo portava a ritenersi incapace di far qualcosa di buono senza un impulso, uno stimolo che gli venisse dal di fuori. Non gli si fa torto, se, tenendo conto di questo, si rettifica quel suo racconto nel senso che son bensì vere le circostanze in esso indicate, ma ne va aggiunta un'altra importantissima, che del resto è implicita nel racconto stesso, avendola il poeta adombrata nella motivazione della sua andata a Brusuglio in quel disastroso marzo 1821.

Il caso, dunque, presiedette alla scelta del tema. Ma il caso è spesso intelligente, e quella volta fu intelligentissimo, perchè fece che il Manzoni, in partenza per la

campagna, volendo svagarsi con qualche lettura capace di toglierlo a quel tal dispiacere, scegliesse tra i libri della sua biblioteca due opere, pesanti anzichè, e di materia tutt'altro che adatta a sollevare uno spirito abbattuto dalle sventure della patria.

A questo punto, qualcuno forse obietterà che quell'abbattimento morale è rappresentato qui con tinte troppo nere, tendenziosamente, per amor della tesi. Una simile obiezione è un'arma a doppio taglio, perchè, mentre mira a svalutare la tesi, svaluta insieme il patriottismo del poeta, qual'è attestato dall'ode famosa. Chi oserà mai pensare che quegli accenti infuocati, quegli impeti, quei fremiti sieno stati una lustra, tutta letteratura, retorica, accademia? E poi: una lustra per chi, se il poeta tenne l'inno gelosamente custodito nel suo cuore? Ah no: quello fu uno sfogo dell'animo esulcerato, e mal giudicò di sè, senza volerlo, il patriotta, dicendo d'aver provato semplicemente dispiacere pel fallimento della impresa.

Del resto era nel suo carattere la massima riservatezza quando parlava d'avvenimenti politici. Di ciò s'accorse lo scrittore americano Giorgio Tiknor, che nei viaggi compiuti in Italia nella prima metà dell'Ottocento ebbe a visitarlo: « Parlò molto di altri argomenti, specialmente letterari; ma mi parve piuttosto interessarsi di ciò che riguarda la Religione e lo Stato, sebbene i suoi timori e le sue ansietà gli impediscano di pubblicare interamente quello che sente e pensa sopra l'una e l'altro ».

Pari alla riserbatezza era in lui la sensibilità: quando, nella bottega d'un libraio, gli giunse improvvisa la notizia della disfatta di Waterloo, poco mancò che non svenisse, intuendo che la Lombardia sarebbe toccata all'Austria.

Ora, le pagine del Ripamonti e del Gioia, nonchè mitigare quel dolore, non potevano che acuirlo ed esa-

cerbarlo, perchè erano un commento dei versi dell'ode, in quanto contenevano una terribile requisitoria contro quegli stessi stranieri, a cui in quell'ode era detto :

O stranieri, strappate le tende
da una terra che madre non v'è;

e poi

Chi v'ha detto che sterile, eterno
saria il lutto dell'itale genti?
Chi v'ha detto che ai nostri lamenti
saria sordo quel Dio che v'udì?

E un cuore che batteva di tali palpiti, sperava conforto dalla lettura d'opere ov'eran descritte miserie tanto simili a quelle che gli avevan strappato dall'anima un grido di dolore così alto e appassionato?

Sarà così, e, ripetiamo, il poeta avrà creduto così, nè noi ci arbitreremo di attribuire a un atto della sua volontà ciò che può essere stato un occulto moto dell'anima. Ma, insomma, che una segreta ispirazione, si direbbe istintiva, ci sia stata in quella scelta, non pare da escludere; ed era l'ispirazione e la conseguente intenzione d'infondere nell'animo degli Italiani, con la viva rappresentazione delle passate miserie e vergogne, l'orrore per la dominazione straniera, sempre ugualmente e cordialmente detestabile, fosse austriaca o spagnuola.

Tale interpretazione è, se non m'inganno, nuova in questo senso, che fa risalire l'intento morale e politico, che può credersi implicito nel romanzo, a un impulso sentimentale dovuto allo stato d'animo del poeta nel momento in cui pose mano all'opera. Quanto a quell'intento, la critica in generale si mostrò perplessa, se ammetterlo o no, secondo le varie interpretazioni date al romanzo; tra le quali da tempo è stata sepolta sotto il ridicolo quella che nel matrimonio dei due promessi, impedito da un prepotente, vedeva adombrata la mancata unione del popolo italiano con la libertà.

Non poteva ammettere quell'intento chi non vedeva nel Manzoni che un pessimista e un quietista, nel quale la sfiducia non era pareggiata che da una supina rassegnazione. Per il Carducci i *Promessi Sposi* erano « un romanzo nel quale tutti i personaggi sono insigni ribaldi o ipocriti o codardi o furbi volgari o poveri di spirito, eccetto il cardinal Borromeo e il padre Cristoforo. Par lo scetticismo della vecchia società rifugiatasi in chiesa ».

Mentre la critica positivistica demoliva così feroce-mente, per bocca del poeta maremmano, il capolavoro del poeta lombardo, mostrando la più assoluta incom-prensione, non solo di quell'intento di cui s'è detto, ma dell'arte manzoniana; la critica idealistica, per bocca del De Sanctis, pur giudicando il romanzo dal punto di vista strettamente estetico, ne riconosceva esplicita-mente l'alta finalità morale, religiosa e civile. Ciò è tanto più notevole in quanto che codesto riconoscimento non divenne opinione dei credenti nel verbo desanti-siano, sicchè, tornando ora, con la tesi qui sostenuta, al pensiero del maestro, si va contro corrente e lontano da quelle posizioni avanzate dalle quali è stato battuto in breccia il principio che l'arte abbia l'utile per iscopo, e s'è fatto trionfare quello dell'arte fine a se stessa.

In base a quest'ultimo principio, la critica estetica, facendo valere le sue ragioni, s'argomenta di poter pro-vare, a fil di logica, che il romanzo è un capolavoro, e va considerato come tale, solo in grazia delle sue virtù d'arte e a patto di tener per estranee, se non contrarie alla ragion poetica dell'opera, le finalità morali, civili e religiose, che si credesse di scoprirvi. E ragionando in questo modo si è venuti perfino all'eccesso di dolersi che, all'estero, questa gloria della nostra letteratura sia offerta all'ammirazione del pubblico sotto l'egida della buona stampa.

Si torni, per carità, alla giusta misura segnata dal De Sanctis. Questi, guidato dal suo finissimo intuito critico, penetrò a fondo nello spirito del romanzo e ne comprese le alte ragioni ideali. La sua tesi sulla genesi dell'opera non è, veramente, quella sostenuta nelle presenti pagine, ma ha in comune con questa l'idea che il poeta sia stato mosso a scrivere da un intento di carattere essenzialmente pratico.

Il Manzoni — egli argomenta — dopo aver confutato nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* le idee del Sismondi, pensò « a mettere in azione la morale cattolica e renderla drammatica, e questo senza alterare la verità positiva ch'egli vuole illustrare ». Ma, obietta il critico a se stesso: « vi pare egli possibile inquadrare nel secolo XVII una morale così pura, come la concepisce il Manzoni, libera dal materialismo? ». Eppure il poeta seppe vincere questa difficoltà, e la seppe vincere perchè egli stesso se l'era creata (è un perchè implicito, nel De Sanctis; noi lo rendiamo esplicito deducendolo dalle nostre premesse), scegliendo di proposito quell'argomento. Quello, e non un altro; perchè sol esso, coi suoi eccessi, poteva servire a dimostrar nel modo più lampante e persuasivo, che anche negli estremi mali della società, quando il mondo par sull'orlo dell'abisso, la Provvidenza non manca di soccorrere l'uomo, se nella comune depravazione ci sieno ancora anime capaci di accogliere in sè le soprannaturali ispirazioni della Grazia.

Questo, ripeto, il De Sanctis non lo dice esplicitamente; ma che lo pensasse, risulta dalle sue conclusioni circa la natura e gli scopi del romanzo. « Che cosa è questa concezione? E' una concezione eminentemente patriottica, democratica e religiosa ». Di questi tre attributi, il secondo e il terzo esprimono caratteri facilmente riconoscibili (simpatia per gli umili e avversione pei potenti; anche le tribolazioni vengono dalle mani di Dio

e le rende sopportabili la Fede); ma il primo indica una caratteristica meno appariscente, che sta nel cuore dell'opera e non affiora alla superficie. E' una concezione eminentemente patriottica, « non perchè l'autore vi parli di patria e di nazionalità come il Guerrazzi; ma perchè ora, essendo egli stesso nel suo racconto e non restando dietro ai personaggi come nel dramma, si ha l'agio di vedere l'intimo di quest'uomo, che è eminentemente patriottico. E voi ben ricordate che quand'egli discorre di quella dominazione spagnuola, facendo un'analisi minuta delle sue oppressioni, ne trae una conclusione che è stata efficace ammonimento per gli Italiani, e gli altri che dopo Manzoni sono venuti scrivendo in questo senso, han trovato il terreno già fatto ».

E questo — aggiungo io — è avvenuto, perchè a dipingere quel quadro il poeta ebbe l'impulso da quell'amor patrio che gli aveva dettato i versi:

Cara Italia! dovunque il dolente
grido uscì del tuo lungo servaggio;
dove ancor dell'umano lignaggio
ogni speme deserta non è;
dove già libertade è fiorita,
dove ancor nel segreto matura,
dove ha lacrime un'alta sventura,
non c'è cor che non batta per te.

E non va dimenticato che l'ode *Marzo 1821* era dedicata a Teodoro Körner « nome caro a tutti i popoli che combattono per difendere o per riconquistare una patria ».

Il mondo poetico che l'arte del Manzoni ha idoleggiato nel romanzo, nacque in un'atmosfera spirituale nella quale turbinavano, insieme con le immagini offerte all'estro del poeta dalle pagine del Ripamonti e del Gioia, quelle create dalla sua libera fantasia e ispirategli dai sentimenti che le passate e le attuali sventure d'Italia gli suscitavano nell'anima. Il suo spirito

era tutto preso da quelle immagini e da quei sentimenti. Così ebbero vita i personaggi del romanzo: non fredde evocazioni erudite o astrazioni e vane ombre, ma creature che, se storiche, ricevettero lo spirito animatore e la parola dal poeta, se inventate, sono così umanamente vere che non hanno nulla da invidiare all'essenza umana della realtà storica.

Il lavoro di creazione poetica, che suole essere raffigurato con le immagini dell'artiere, della fucina, del maglio e dell'incudine, è dalla solita semplicità di linguaggio del Manzoni, ridotto a un giuoco di burattini. Ecco infatti com'egli descrive il suo alzarsi alla mattina e accingersi al lavoro (lo stesso momento descritto dal Carducci nei versi: « Non a pena l'augel pia, ecc. »): « Alzarsi ogni mattina colle immagini vive del giorno innanzi davanti alla mente, scendere nello studio, trar fuori dal cassetto dello scrittoio qualcuno di quei soliti personaggi, disporli davanti a me come tanti burattini, osservarne le mosse, ascoltarne i discorsi, poi mettere in carta e rileggere, era per me un godimento così vivo, come quello d'una *curiosità soddisfatta* ». In questo sdoppiamento di personalità, per cui l'artista creatore stava a contemplare e ad ascoltare le creature della sua fantasia e del suo cuore come fossero opera altrui, c'è in germe la finzione dell'anonimo autore della bella storia, del quale l'autor vero non sarebbe stato che il correttore e l'accomodatore. Chi dicesse che la similitudine dei burattini toglie al lavoro di composizione del romanzo quella serietà che noi gli abbiamo attribuita facendone risalire la genesi spirituale a motivi sentimentali e ideali della più alta importanza; dimostrerebbe d'aver dimenticato ch'era costume dello scrittore di farsi piccolo, di tirarsi indietro, di non dar peso alla sua fatica d'artista e di pensatore, anzi di scherzarvi su, ma sempre con l'aria un tantino maliziosa di chi sa bene che gli si crederà sì e no. Non sarebbe stato nel

suo stile l'innalzare que' personaggi al rango di *dramatis personae* e far loro calzar simbolicamente il costume, appunto perchè in realtà erano stati inventati proprio per recitare una tragedia. Conveniva, per più ragioni, far credere che la rievocazione di tempi così lontani e tristi non aveva avuto uno scopo diverso da quello che si propone un burattinaio. E chi ci crede, si goda lo spettacolo; ma non creda anche d'aver colto il vero senso e lo spirito di quella curiosa similitudine, la quale vuol essere intesa come un'antifrasi usata per dire tutto il contrario di quel che dicono le parole, per dir cioè che quei personaggi vivevano così intensamente della vita comunicata loro dall'anima del poeta, da non aver nulla di comune con fantocci senz'anima; e l'artista li chiamò burattini perchè il buon intenditore capisse ch'erano tutt'altro. E infatti chi non sente che l'arte ha infuso in essi lo spirito d'una perenne vitalità, che li fa contemporanei degli uomini d'ieri, d'oggi e di sempre?

CAPITOLO TERZO

L'autore della bella storia.

L'umorismo manzoniano è riuscito a rendere originalissima un'invenzione tutt'altro che nuova: quella del manoscritto senza nome d'autore o con nome falso, trovato per caso ed esumato. Cervantes se n'era valso, ma in un modo così diverso dal Manzoni, che, per far meglio risaltare l'originalità del poeta nostro, convien soffermarsi qui un poco. Egli nel prologo del *Don Chisciotte* dice, sì, di essere, non il padre, ma il patrigno dell'opera; non chiarisce però la cosa subito: solo nel capitolo IX della parte I, a racconto avanzato, informa i lettori che la storia dell'ingegnoso idalgo non l'aveva inventata lui, ma trovata in certi scartafacci comperati da un ragazzo a Toledo. Era scritta in lingua araba: autore, Cide Hamele Benengeli. Un moro battezzato, di lingua castigliana moresca, gliel'aveva tradotta nel modo appunto ch'egli la riferiva: riferimento così esatto e fedele, che neppure le evidenti dimenticanze dell'autore erano state colmate: « quando l'autore avrebbe potuto e dovuto diffondersi nello scrivere le lodi di tanto buon cavaliere, sembra che a bella posta le passi sotto silenzio: cosa mal fatta e peggio pensata, perchè gli storici hanno l'obbligo e il dovere di essere precisi, veritieri e del tutto passionati, sì che nè il tornaconto, nè il timore, nè il risentimento, nè la simpatia li facciano deviare dalla verità, madre della quale è la storia, rivale del tempo,

ricettacolo dei fatti, testimonio del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento del futuro ». Qui è l'autor vero che definisce la storia per rimproverare l'autore immaginario di averne trasgredite le leggi. Nel Manzoni invece la definizione è data per bocca e con lo stile dall'autore finto, ma con lo spirito caricaturale dell'autor vero.

Più vicino di tempo, ma del pari diverso, è il precedente del Cuoco nel *Viaggio di Platone in Italia*, ch'è del 1805. « Il manoscritto greco che ora ti do tradotto, o lettore, fu ritrovato da mio avo, nell'anno 1774, facendo scavare le fondamenta di una casa di campagna che ei volea costruire nel suolo istesso ove già fu Eraclea... Mio avo eruditissimo, come tutto il mondo sa, nel greco idioma, tradusse il manoscritto... Or l'autografo di mio avo si conserva da me, e son pronto a mostrarlo a chiunque abbia desiderio di vederlo ». Qui, non una, ma due bugie: un fantastico manoscritto greco e un non meno fantastico autografo della traduzione. Anzi c'è una terza bugia: il nonno non voleva che l'opera fosse pubblicata; il nipote se ne fece editore, senza aggiunger nulla di suo. C'erano dentro delle stranezze, delle lacune? Pazienza; l'editore era così povero di fantasia, di dottrina, di cultura, da doversi ridurre a fare il semplice correttore delle bozze di stampa. Sicchè se, a lettura finita, il libro non vi è dispiaciuto, vogliatene bene soltanto a chi l'ha scritto e, tutt'al più, un pochino a chi l'ha tradotto. Ma quanto all'editore, ringrazi il cielo se non gli si rinfacciano gli errori tipografici.

Tanto in Cervantes, quanto nel Cuoco si ha l'artificio per l'artificio; nel Manzoni invece la finzione iniziale non solo è un mezzo immediato d'ambientazione, ma vien ripresa a ogni passo nel corso della narrazione, e la battuta finale è un'esortazione al lettore a voler

bene all'autore immaginario, che ne ha tutto il merito, riserbandone solo un poco per chi l'ha raccomandata.

Si può dire a giusta ragione che il poeta per conquistare subito il suo pubblico, lo prende di fronte, mettendogli sotto gli occhi, senza preamboli, la prima pagina della bella storia scritta da un anonimo secentista nelle più grottesche forme dello stile barocco; storia trovata in un dilavato e graffiato autografo dell'epoca. La contraffazione è così abile e perfetta, da poter essere scambiata senz'altro per una scrittura originale, tanto le parole, le idee, le immagini son quelle allora in uso e in corso.

L'artificio, così condotto, ottiene questo triplice effetto: primo, di presentarci l'autore della bella storia e di fargli dire la ragione da cui fu mosso a scriverla; secondo, di darci un'idea sommaria e una prima sensazione del mondo attraverso il quale l'anonimo ci guiderà; terzo, di dar modo all'autor vero di provare col fatto che nel romanzo storico l'arte può trionfare della pretesa inconciliabilità della verità storica con l'invenzione.

Val la pena di esaminare attentamente i tre punti.

L'anonimo balza fuori vivo e parlante in tutta la sua goffaggine di secentista della più bell'acqua, e pare una caricatura, mentr'è la fedele riproduzione d'una infinità d'autentici esemplari della specie. Non c'è da faticar gran che per trovare negli scrittori ingegnosi e concettosi del tempo e particolarmente nei predicatori sullo stampo del Giuglaris e dell'Orchi, saggi di prosa, seriissimi nell'intenzione degli autori, ma nel fatto altrettanto ridicoli quanto è quello dell'anonimo.

Parlava sul serio il famoso predicatore Emanuele Orchi quando diceva del corpo umano: « Questo corpo si può dire un organo, di cui l'anima è organista. Organo al quale danno fiato vitale interiormente i tre mantici dei tre gradi d'anima vegetativa, sensitiva e razionale.

Organo che si regge con li quattro registri dei quattro gradi di vita vegetativa, sensitiva, locomotiva e intellettuale. Organo, nel quale si toccano dall'anima organista i varî tasti delle tante operazioni vitali, quasi tutte ridotte nel concerto delle cinque voci dei cinque generi di potenza: del basso della vegetativa, del soprano dell'intellettuale... », e così via col tenore, il contralto, il baritono...

E sul serio l'altro non men famoso predicatore Luigi Giuglaris si sbizzarriva in pari modo con le metafore musicali: « E' l'universo una cappella a più chiavi, che tra di sè rispondendosi con meraviglioso concerto, si regolano alla battuta di quella mano, che dà loro l'essere, cantandosi dal basso, che fa la terra, e dal soprano, che forma il cielo, in concorrenza del tenore dell'aria e del contralto dell'acqua, il mottetto: *Magnus dominus et laudabilis nimis* ».

Questi esempi, però, servono solo a dimostrar la fedeltà dell'imitazione nell'uso del parlar figurato. In più l'anonimo ci ha messo del suo il fare dozzinale, sgua-
iato, scorretto: idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati; e poi, tutti gli altri difetti che lo scopritor dell'autografo rinfaccia all'anonimo dopo avergli rifatto il verso.

Quanto al senso del proemio, l'ignoto autore vuol giustificarsi d'aver preso a soggetto del suo racconto le avventure di due contadini; ma nel dichiarar la propria debolezza e la meschinità del suo assunto usa vocaboli e modi così ampollosi da far capire come si sentisse orgoglioso di vivere « sotto l'amparo (la protezione, la tutela) del Re Cattolico ».

Il brav'uomo prende le cose dall'alto: comincia con una definizione. Che cosa è la storia? Da un secentista pari suo la risposta non poteva essere data che sotto la forma d'una similitudine. « L'historia si può

veramente deffinire una guerra illustre contro il tempo, perchè togliendogli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia ». Di queste immagini e dell'altre che vengon dopo, i germi e i modelli si trovano in ben noti scrittori del tempo : Mascardi, Boccalini, Boldoni, Lampugnani, ecc. Il primo di questi autori scriveva « essere utilità impareggiabile dell'istoria, ch'ella riserba all'immortalità della gloria le prodezze degli uomini, anzi dei popoli valorosi ; le quali per altro, dentro all'angusto giro d'una brevissima vita imprigionate rimaner doverno co' cadaveri seppellite ». E il Boccalini : « ... il finissimo inchiostro... il quale serve per imbalsamare i cadaveri de' virtuosi ». Le opere registrate nella *Biblioteca Aprosiana* sono « un grand'esercito schierato che porta sconfitte all'oblio ». Nell'« istoriale componimento », dice il Mascardi, devono esser usate con parsimonia certe parole che « nella poesia formeranno un continuato ricamo ». E i riscontri potrebbero esser moltiplicati ; ma basterà citarne ancor uno molto significativo.

L'anonimo, accingendosi a lasciar memoria a' posteri « di fatti memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche », non contravveniva ai precetti del teorico della storiografia — il Mascardi —, il quale nel cap. IV del trattato I dell'*Arte Istorica* ricorda come meritevole di essere narrato da uno storico un accidente in parte simile a quello della passione di don Rodrigo per Lucia : « Non è però tanto da fuggirsi... la rammemorazione dei fatti particolari, che s'intendano banditi del tutto, perchè tal avvenimento può ad un uomo privato e vile per nascimento accadere, che meriti di non essere taciuto... E, s'io dovessi scriver l'istoria degli anni addietro, fra le materie importantissime di stato e di guerra, darei luogo nobile ed onorato, quanto per me si potesse, alla generosità d'una giovinetta di villa, la

quale, ben lontana dagli amorazzi de' suoi paesi, da lei stimati piuttosto costume che affetto, fu con preghiere caldamente sollecitata più volte, ma sempre indarno; onde vinto alla fine l'amante dalla violenta passione che 'l tormentava, seguendola un giorno in campagna, prima con le supplicazioni e con le lacrime tentò d'intenerir quel cuore, che, reso imprendibile dalla costante onestà, risolse poscia fortemente di trafigger col ferro; ed ella non meno intrepida alla minaccia, di quel che fosse stata incorrotta alle lusinghe, aspettò il colpo indegno, e cadde morta a' piedi dell'infelice amante... Sì che, quando in casi tanto memorabili, benchè privati, la penna dell'istorico s'incontrasse, stimerei che tacendoli, oltraggiasse in gran maniera il merito della virtù e privasse i posterì degli esempi più nobili e valorosi ».

Se si trattasse d'una pura e semplice combinazione, e il Manzoni non avesse mai aperta l'*Arte Istorica* del Mascardi, si dovrebbe riconoscergli un potere d'intuizione così miracoloso da fargli immaginare che un fantastico secentista anonimo parlasse di storia proprio come voleva il trattatista suo contemporaneo. A ogni modo è un fatto innegabile che quell'anonimo ha parlato con lo spirito e il linguaggio della sua età, e che qui il vero storico e il verosimile sono assolutamente indistinguibili.

Così con questo proemio il poeta ha posto e risoluto praticamente il problema, che più tardi egli stesso si pose da critico; quello cioè della coesistenza in un romanzo del vero storico e della invenzione. Ma di ciò ripareremo più avanti; qui basti osservare che il fine artistico è così ben raggiunto con l'illusione creata nel lettore, che non si può assolutamente parlare d'inganno teso alla sua buona fede; chè la legittimità di questo mezzo (che è poi il mezzo di cui l'arte, per la sua stessa natura, si vale sempre) non può essere messa in dubbio

anche quando si tratta della contaminazione del vero col verosimile.

Ma ciò che più strettamente lega l'introduzione col racconto, così da far con questo un corpo solo, è il continuo richiamarsi del narratore al pensiero e alla parola dell'anonimo, messo in scena come autore della bella storia; tanto più che questa non è una burla sciocca, ma una spiritosa invenzione che ha un suo profondo significato. L'anonimo e il suo rifacitore stanno a figurare i due aspetti o modi dell'attuarsi dell'attività artistica: l'uno è la fantasia che crea, l'altro la ragione che tempera e discerne; quando l'uno si lascia andare a qualche stravaganza, l'altro chiede compatimento per lui e perdono per sè, e in questo giuoco l'umorismo manzoniano ha dato prova della sua tempra, mantenendo una impeccabile linea d'arguzia misurata e piena di senso.

CAPITOLO QUARTO

Arte maestra di vita.

Per giungere alla piena comprensione d'un'opera d'arte, ed afferrarne il senso riposto, giova più l'esplorare a fondo i modi onde l'artista ha rappresentato il suo mondo di pensieri, d'immagini, di sentimenti, che non il guardare se la realizzazione si sia attuata sotto l'imperativo categorico di determinati principî teoretici. Diciamo che giova più il primo procedimento che il secondo, perchè s'è visto quali disastrosi risultati ha dato quest'ultimo con le applicazioni che ne ha fatto la critica estetica dell'idealismo nel sottoporre a nuovo giudizio scrittori sul cui valore artistico pareva non si potesse e dovesse ormai più discutere.

Vogliamo rifare il processo all'arte del Manzoni? Rifacciamolo pure; ma sarebbe grave errore e imperdonabile il giudicare il poeta alla stregua di quel principio teoretico, in omaggio al quale egli, come critico, condannò l'opera sua. Se accettassimo senz'altro la tesi sostenuta dal Manzoni nel *Discorso sul romanzo storico*, dovremmo anche noi gettar molta acqua sul fuoco della nostra ammirazione e badare a non lasciarci illudere dalle false apparenze di un'arte inquinata da infiltrazioni eterogenee e da ibride contaminazioni. E se ci ribellassimo all'autorità del critico, opponendogli la testimonianza della sua opera di scrittore, questi ci risponderebbe come

fa nel *Discorso* con un ipotetico interlocutore che gli muove la stessa obiezione: « Tutte codeste, dice quel tale, saranno belle teorie; ma il fatto le smentisce. Mi sapreste indicare, tra l'opere moderne e antiche, molte opere più lette, e con più piacere e ammirazione, de' romanzi storici d'un certo Walter Scott? Voi volete dimostrare con questo e con quell'argomento, che non doveano poter produrre un tal effetto. Ma se lo producono! ». Il Manzoni risponde: « Obiezione, però, tremenda solamente in apparenza, giacchè tutta la sua forza è riposta in un equivoco, cioè nel chiamar fatto una cosa che si sta facendo. Che quei romanzi siano piaciuti, e non senza di gran perchè, è un fatto innegabile, ma è un fatto di quei romanzi, non il fatto del romanzo storico: che poi questa specie di componimento continui a piacere, e quindi a esser coltivata, è la questione, e non il fatto. In questo, come in tante altre cose, il fatto d'un tempo non è certamente una malleveria del fatto avvenire, e gli esempi di giudizi d'una età, cassati da un'altra, sono troppi e troppo spesso rammentati, perchè ci sia bisogno d'allegarne. Che se rammentandoli così spesso, e con tanto compiacimento, non badiamo poi abbastanza al pericolo di darne de' nuovi, è perchè ne' giudizi attuali ci par di vedere qualcosa di più maturo, di più autorevole, di definitivo. E non c'è da meravigliarsene: sono i nostri. Per compatire quelli del tempo passato, siamo la posterità, che non è poco; per fidarci de' nostri, siamo il secolo, che non è meno ».

Lasciando anche stare quest'ultima considerazione intorno ai giudizi, la cui sottigliezza tradisce il sofisma, l'errore fondamentale dell'argomento contro il romanzo storico consiste nella distinzione tra l'opera d'arte come fatto individuale e l'opera d'arte come tipo astratto. Fuori dei singoli romanzi storici non esiste il romanzo

storico tipo: di quelli l'esperienza c'insegna se piacciono o no; ma di questo, quale esperienza si può avere se non è nemmeno immaginabile? Con questa distinzione si obbedisce alle ragioni della critica formalistica, che giudica le opere letterarie e poetiche alla stregua di modelli, i cui attributi son quelli dei rispettivi generi.

Per il romanzo storico, secondo questa dottrina, c'era il peccato originale della inconciliabilità della verità storica con la finzione poetica: dunque, componimento teoricamente inconcepibile, praticamente inattuabile. Se la pratica smentisce la teoria, non vuol dire che quella sia buona e questa cattiva; anzi, tutto il contrario.

Al *Discorso* il Manzoni pose come epigrafe le parole di Cicerone (*De legibus* I, 1): « Intelligo te, frater, alias in historia leges observandas putare, alias in poemate ». E vi mandava innanzi quest'avvertimento: « L'autore sarebbe in un bell'impegno se dovesse sostenere che le dottrine esposte nel *Discorso* che segue, vadano d'accordo con la *Lettera* che precede. Può dir solamente che, se ha mutato opinione, non fu per tornare indietro. Se poi questo andare avanti sia stato un progresso nella verità, o un precipizio nell'errore, ne giudicherà il lettore discreto, quando gli paia che la materia e il lavoro possano meritare un giudizio qualunque ».

Infatti, nella lettera qui ricordata (ch'è quella al Chauvet sulle unità) si leggono, tra l'altre, queste parole: « Integrare la storia, restaurare, per dir così, la parte perduta, immaginare anche dei fatti là ove la storia non ci dà che dell'indicazioni, inventare, quando occorra, certi personaggi i quali rappresentino i noti costumi di una data età, prendere tutto ciò che veramente esiste e aggiungere quel che manca, ma in modo che l'invenzione s'accordi con la realtà, non sia che un

mezzo di più per darle rilievo; questo può ragionevolmente esser detto *creare* ».

Se il *Discorso* nega la legittimità, ammessa dalla *Lettera*, della unione del vero storico con l'invenzione; il dialogo *Dell'invenzione*, venuto dopo il *Discorso*, critica e scalza il concetto del *creare* in arte. A uno dei due interlocutori, parlando d'arti, scappa detto che il poeta, e più in generale l'artista, crea. L'altro, senza dirlo esplicitamente, lascia intendere che quella parola *creare* non può essere usata in senso proprio altro che parlando dell'arte divina. E' contento che in luogo di *crea*, si dica *inventa*, ma nel senso di trovare cosa già esistente. E la disputa verte sulla differenza tra l'idea preesistente e la realtà esistente. L'ente può essere concepito sotto le due diverse forme dell'idea e della realtà. E qui il Manzoni porta un bellissimo esempio, che val la pena di riferire integralmente: « Voi vedete un contadino (giovane o vecchio, sveglio o ottuso d'ingegno, è tutt'uno) lo vedete mentre, in una bella giornata di primavera, sta contemplando un suo campo di grano, verde, tallito, rigoglioso; e gli domandate cosa pensa. — Penso, risponde, che se il Signore tien lontane le disgrazie, questo campo m'ha a dare tante misure di grano. — Domandategli allora, se quel grano a cui pensa, lo vede, lo tocca, lo potrebbe misurare, potrebbe farvelo vedere a voi. Si mette a ridere, perchè non sa immaginare altro se non che vogliate canzonare. Dopo che con quel ridere, v'avrà data la più chiara risposta che sia possibile, ditegli: dunque voi non pensavate niente. Gli pare strana, almeno quanto la prima e si mette a ridere di nuovo. E cosa vuol dir questo? Che quel contadino sa benissimo, quantunque non sappia di saperlo, che l'idea del grano non è nel modo del grano reale, ma è. Sa anche di più (lo sa necessariamente, perchè come po-

trebbero star da sè due cognizioni non aventi per oggetto altro che due diversi modi?): sa che il grano pensato è il grano: vale a dire, in genere, ciò che è presente alla sua intelligenza e ciò che opera sul suo sentimento, è lo stesso identico essere, sotto le due diverse forme dell'idea e della realtà. In fatti, andate a trovarlo sull'aia, quando ha davanti a sè, ridotto in un bel mucchio, il grano raccolto da quel campo; e vi dirà senza aspettare che l'interroghiate: eccolo lì, per bontà del Signore, quel grano a cui pensavo là nel campo: se ne rammenta ?».

La questione era: « se un oggetto qualunque ideato da un artista fosse un prodotto della sua operazione, una creatura della sua mente, o avesse un essere suo proprio, anteriore ad essa, indipendente da essa. E s'è trovato che quell'oggetto qualunque, non per alcuna relazione speciale con l'invenzione artistica, ma per la sua natura d'oggetto della mente, d'idea, aveva infatti questo suo essere eterno, inalterabile, necessario ».

Questa conclusione d'ordine filosofico, che distrugge il concetto della creazione *ex nihilo*, dell'invenzione *ex novo*, viene anche, implicitamente, a eliminare quella sostanziale differenza che, secondo il *Discorso*, ci sarebbe nell'operazione dell'artista tra il prender la materia in parte dalla storia, in parte dalla fantasia.

Nel mondo immaginato dalla fantasia d'un poeta, tutto è verità e tutto è finzione: le due parole e le due cose s'identificano e si fondono in quella superiore espressione della vita ch'è l'arte. Tutto è verità: perchè quello che l'artista finge, egli lo vede dentro di sè con la stessa limpidezza con cui vede la realtà esteriore. Tutto è finzione: perchè anche la realtà esteriore e la verità storica, quando l'artista le fa sue, acquistano, con l'entrare nell'orbita della sua fantasia creatrice, spiriti e

caratteri perfettamente simili a quelli propri ai prodotti della imaginazione.

Per questo il Goethe biasimò il Manzoni d'aver distinto nelle sue tragedie i personaggi in storici e ideali. E invero, Carlo Magno, Desiderio, Adelchi, Ermenegarda, il conte di Carmagnola, Antonietta Visconti, Francesco Foscari, una volta passati dal mondo della storia a quello della poesia, hanno cessato d'essere personaggi storici e son diventati personaggi ideali, che agiscono e parlano, sia pure secondo il loro *vero* carattere e secondo le *vere* passioni onde furono agitati in vita, ma sempre come il poeta se li è foggiaati nella sua fantasia, anzi, dirò meglio, come li ha ricreati e immaginati, dando loro una vita nuova, ch'è la vita dell'arte: finzione e verità.

Lo stesso è da dire dell'elemento storico che fa parte dei *Promessi Sposi*: i fatti e i personaggi che la storia del secolo decimosettimo ha prestati al romanzo, son divenuti nella rappresentazione artistica romanzeschi: morti come storia, rivivono come finzione: per ciò solo hanno valore d'arte, per ciò solo hanno valore di vita.

Le forme e gli spiriti d'arte, che investono ed animano il mondo poetico e morale del Manzoni sono gli spiriti e le forme di vita che il Vangelo rivela all'uomo, come il Manzoni stesso ebbe a scrivere nella prefazione alle *Osservazioni sulla morale cattolica*: « Ciò che è, e ciò che dovrebb'essere; la miseria e la concupiscenza, e l'idea sempre viva di redenzione e d'ordine che troviamo ugualmente in noi; il bene e il male; le parole della sapienza divina, e i vani discorsi degli uomini; la gioia vigilante del giusto, i dolori e le consolazioni del pentito, e lo spavento o l'imperturbabilità del malvagio; i trionfi della giustizia, e quelli dell'iniquità; i disegni degli uomini condotti a termine tra mille ostacoli, o fatti andare a voto da un ostacolo impreveduto; la fede

che aspetta la promessa, e che sente la vanità di ciò che passa; la incredulità stessa; tutto si spiega col Vangelo, tutto conferma il Vangelo ».

Ci sono qui — non si potrebbe negarlo — tutti i motivi ideali e morali che l'arte sovrana del poeta ha elaborati con l'intento di renderli interessanti dal punto di vista estetico e utili dal punto di vista pratico. Ha egli, così facendo, pregiudicata la pura bellezza dell'opera sua? Ha egli compromessa la dignità dell'arte servendosene come di strumento per insegnare con gli esempi le verità che l'uomo dovrebbe sempre seguire, e troppo spesso non segue, e additargli le vie del bene, perchè vi si incammini, fuggendo quelle della perversità? Può essergli fatto rimprovero di aver dato la vita dell'arte a tante creature del suo sogno di poeta, non per passatempo e svago di spettatori che, finito lo spettacolo, non serbassero che il ricordo d'un'ora di diletto, ma per loro ammaestramento, affinchè da quella fantastica vita di arte traessero nutrimento per la loro vita d'uomini?

Del resto, è naturale che l'opera gli riuscisse così, data la sua genesi spirituale. Chi volesse isolare il poeta e collocarlo a grande onore nella torre d'avorio dell'arte pura, lasciando fuor della porta il moralista e il credente, il filosofo e il critico, l'umorista e il canzonatore, chiuderebbe in quella torre un fantasma senza vita, che potrà piacere ai mistici della pura bellezza, ma che non è affatto il Manzoni, quale lo sentono tutti i lettori la cui mente non sia preoccupata da concetti teoretici contrastanti con le idee e le intenzioni dell'artista.

I modi e i mezzi che l'arte del poeta mette in opera per conseguire i suoi fini, sono sapientemente calcolati, ma abilmente dissimulati.

L'artista è ricco d'idee, d'immaginazione, d'intuizione, di spirito, d'arguzia e di tutte le altre risorse proprie del genio; ma se ne vale con una discrezione, so-

brietà e parsimonia da parer più volte arido, troppo sbrigativo e superficiale. Tutto ciò è voluto; è voluto allo scopo di far lavorare la mente del lettore, di fargli compiere uno sforzo integrativo che gli dia la soddisfazione di aver trovato lui quello che l'autore gli ha taciuto. E se l'autore dice cosa sulla quale il lettore non abbia alcuna ragione di far osservazioni sue, allora ecco una riflessione scherzosa, ma piena di senso. Così, dopo aver detto del vicario di provvisione, che s'era rifugiato in soffitta, ove rannicchiato « come fuori di sè, stringendo i denti, e raggrinzando il viso, stendeva le braccia e puntava i pugni come se volesse tener ferma la porta », soggiunge: « Del resto, quel che facesse precisamente, non si può sapere, giacchè era solo, e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c'è avvezza ». Quattro parole, buttate là con la sprezzatura di chi dice una mezza sciocchezza: e sono invece una sferzatina contro l'arte e un appunto critico sulla natura della storia. E' una prerogativa dell'arte quella di vedere e sapere ciò che è un mistero per tutti: gli atti e i pensieri d'un uomo non veduti da alcuno e non rivelati da lui; è una prerogativa senza la quale non sarebbe possibile nessun poema, nessun romanzo. Anche l'Innominato era solo; eppure l'artista ne ha descritta, e in che modo mirabile, la notte tremenda. Ora il Manzoni, da critico, ha voluto, così di passata, dare uno scappellotto all'artista, che aveva fatto quella tal descrizione del povero vicario; e poi, per confortarlo, gli ha messo a fianco lo storico, che anche lui indovina, non per ambizione, ma per necessità. Sicuro: la storia è costretta a indovinare e per fortuna c'è avvezza. Qui si ha una specie di critica della ragione storica: si riconosce la necessità delle ipotesi nella ricostruzione storica, ma in questo riconoscimento è implicito il dubbio che l'abitudine porti all'arbitrio.

In fatto di psicologia l'arte del Manzoni è intensamente suggestiva, e spesso la suggestione è favorita più da avvedute reticenze o da eloquenti silenzi, che non da minuziosità verbose o da amplificazioni retoriche. Le analisi degli stati d'animo dei personaggi son sempre contenute entro limiti discreti, e vengono lasciati al lettore gli ulteriori sviluppi. Col Manzoni il lettore intelligente e attento ha sempre occasione di pensare, di riflettere, di meditare su ciò che ha letto, e anche di aggiungere qualcosa di suo in forma di deduzione logica, psicologica, estetica. Così non è di un altro poeta, romantico e celebre anch'esso, Victor Hugo: nelle sue mani la notte dell'Innominato avrebbe assunto le proporzioni della famosa tempesta in un cervello, senza lasciare al lettore il tempo, la voglia e la lena di fare qualche riflessione sua, prendendo un po' di fiato.

L'osservazione che i *Promessi Sposi* non sono un libro pei piccoli, ma pei grandi, può parer banale solo perchè tutti la ripetono anche senza rendersene ragione; ma banale non è quando si dicano insieme i motivi della cosa e si mostri come quel semplicismo talvolta ingenuo sia sostanziato d'una filosofia, spicciola se si vuole, ma profonda.

Per uno scrittore come il Manzoni non c'è peggiore specie di lettori, di quella dei distratti, degli sbadati, dei superficiali, che seguono con l'occhio le parole, ma non col pensiero il loro intimo senso, e che sono incapaci d'ogni sforzo per andare oltre alla superficie, alla esteriorità, lavorando un po' col proprio cervello, con la propria fantasia, col proprio cuore. A lettori di tal fatta sfuggono naturalmente tutte le osservazioni, le riflessioni, le ironie, le arguzie, le allusioni maliziose, che inserite nel discorso come per incidenza, di sbieco e senza darvi peso, sono le fresche polle che ci attestano l'esistenza d'una corrente sotterranea di pensiero, che

influisce virtualmente sulle forme del racconto e della rappresentazione.

Il Tommaseo, dopo aver osservato come « nel Manzoni la virtù diventi filosofia, e la poesia dal suo labbro esca consolatrice e severa come una legge morale », nota che ciò è dovuto allo studio profondo ch'egli fece di se stesso e degli uomini: « Quant'egli abbia studiato se stesso e gli uomini, tutti i suoi scritti cel dimostrano, ma il romanzo più chiaramente di tutti ». E prosegue: « Sovente egli ci conduce seco nell'intimo de' pensieri, e con la coscienza della virtù indovina e giudica le profondità della colpa; sovente un cenno, un accento serve a svelargli l'arcano degli spiriti, l'essenza dei fatti. In questo aspetto guardata, la natura corporea stessa gli s'ingrandisce dinanzi; a dir quasi gli si ricrea ». E così riuscì a « indovinare la grande armonia della natura interiore con la natura esterna »; armonia che gli antichi non conoscevano e che « la pienezza de' tempi doveva a noi rivelare ».

Non aridità, dunque, ma un'accorta moderazione, per cui le descrizioni, le figurazioni, le analisi non mancano di nessuna delle linee necessarie, mentre è studiosamente evitata ogni sovrabbondanza, ogni frangia di lirismo, ogni ostentazione di bravura e di virtuosità.

Lo sforzo integrativo che l'arte manzoniana richiede da parte di chi legge, per ottenerne il pieno consentimento, fa ch'essa riesca educativa nel senso umano e non pedagogistico della parola, e indipendentemente da ogni intenzione moralistica dell'autore. Per questo l'arte del Manzoni può essere detta maestra di vita ed educatrice, senza che per ciò le si tolga il carattere e il valore della pura bellezza e della più disinteressata spiritualità estetica.

Grande artista, il Manzoni, ma anche grande educatore; e il suo romanzo, un libro di somma bellezza, ma anche d'altissimo interesse morale.

Si neghi pure quanto si vuole, in nome d'un principio teoretico, che alla concezione dell'opera d'arte abbia presieduto una finalità pratica (morale e religiosa); ma per salvar, così, il concetto dell'arte pura, non avente altro fine che se stessa, si deve negare l'evidenza.

Non si commette, dunque, un attentato alla dignità ideale dell'arte in quanto arte, cioè in quanto generatrice di bellezza, affermando che i *Promessi Sposi* uscirono dalle mani dell'artefice non solo come un libro di poesia, ma anche come un libro di sapienza e di vita.

CAPITOLO QUINTO

La luce della Grazia.

Il personaggio di Lucia è la realizzazione artistica di un ideale di perfezione cristiana che, senza trascendere i limiti dell'umano, rapisce chi lo contempla in una sfera di così pura spiritualità, che tutti i pensieri, i sentimenti, gli atti, le parole di questa creatura d'eccezione, hanno un senso che va al di là della contingenza momentanea per acquistare un valore universale, senza che per ciò il concreto sfumi nell'astratto.

A ciò l'arte del poeta giunse adeguando le forme della rappresentazione e dell'espressione allo spirito ingenuo ed umile del personaggio, ma con una così profonda intuizione del potere di mistica sublimazione morale proprio della fede, che quelle forme esteriori, pervase come sono da tale spirito, superano col loro intimo significato il limite che la verosimiglianza ha imposto loro, conformandole al carattere e al costume d'una vita umilissima.

Ma l'arte manzoniana richiede, come s'è detto qui addietro, uno sforzo d'integrazione e d'interpretazione da parte dei lettori, e non ama che questi s'abbandonino ai subiti entusiasmi o ai facili scoraggiamenti: desidera da loro un'ammirazione pacata e un consentimento meditato e convinto. Con un autore di tal fatta, stare alla prima impressione è un rinunciare a intendere. Per

intendere bisogna approfondire o da sè o con l'aiuto altrui. Ora nella generalità dei lettori del romanzo còdesto approfondimento non avviene: tanto è vero che, come l'esperienza insegna, là dove i *Promessi Sposi* si leggono in più larga misura, cioè nelle scuole, la loro importanza etico-religiosa non viene affatto messa in rilievo.

E' vero, sì, che il De Sanctis con la sua acutissima e genialissima critica colse l'essenza della poesia manzoniana, trovando attuato in essa l'ideale etico cristiano, specialmente nel romanzo, dove tutta la storia prende luce da quell'ideale, e si muove per Lucia. Vero è pure che il Gentile affermò risolutamente che « la fede è la forza segreta che muove e regge il mondo morale manzoniano »; e che il Momigliano definì Lucia « la creatura più spontaneamente divina di tutto il romanzo ». Ma queste idee, anche per le riserve che le accompagnano, sono ancora in attesa d'essere ammesse come motivazioni d'una sentenza definitiva, perchè non mancano le forti obiezioni contro la tesi che considera l'ideale etico-cattolico come l'anima del romanzo, e Lucia come la sua personificazione.

Quello che pel De Sanctis è un difetto, vale a dire che in Lucia si avverte qualcosa di troppo elevato, che la pone a distanza come una Madonna, è il naturale portato dell'idea ch'essa incarna. Sì, pare una Madonna, e la Madonna è « umile ed alta più che creatura ». Lucia ha l'elevatezza che viene dall'umiltà. L'umiltà è un sostegno alla debolezza umana e una consolazione nelle avversità. « E' essa (dice il Manzoni nelle *Osservazioni alla morale cattolica*) che ci sostiene contro la nostra debolezza, facendocela conoscere e ricordare ogni momento: l'umiltà che ci porta a vegliare e a pregare Colui che comanda la virtù e che la dà; è essa che ci fa alzar lo sguardo ai monti donde ci viene l'aiuto. E nelle avversità le consolazioni sono per l'animo umile,

che si riconosce degno di soffrire, e prova il senso di gioia che nasce dal consentire alla giustizia. Riandando i suoi falli, le avversità gli appariscono come correzioni d'un Dio che perdonerà, e non come colpi d'una cieca potenza, e cresce in dignità e in purezza, perchè, a ogni dolore sofferto con rassegnazione, sente cancellarsi alcuna delle macchie che lo deformavano. Che più? Arriva fino a amare l'avversità stesse perchè lo rendono *conforme all'immagine del Figliuolo di Dio*; invece di perdersi in circostanze, nelle quali, se fosse abbandonato a se stesso, non troverebbe che il gemito dell'abbattimento o il grido della ribellione ».

Lucia è la realizzazione in termini d'arte di questa idea dell'umiltà, e la sua elevatezza morale si rivela col misterioso influsso che emana da lei. Gli indizi e le prove di ciò si possono ricavare dal racconto, secondo il principio enunciato dall'autore, quando disse che « ogni componimento presenta, a chi voglia esaminarlo, gli elementi necessari a regolare un giudizio, e son questi: quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito ».

E' da osservare prima di tutto, che i portamenti di don Rodrigo ne' riguardi di Lucia hanno qualche cosa di singolare e di non comune, trattandosi di un prepotente spregiudicato, che ha concepito per una povera contadina una passione, che non è amore, ma un misto di puntiglio e d'infame capriccio.

Che cosa aveva scommesso don Rodrigo col cugino Attilio il giorno in cui aveva cercato di trattenere Lucia con chiacchiere punto belle? Da quel che si viene a conoscere poi, si capisce che la scommessa era di cogliere quel fiore, intatto, per S. Martino: di coglierlo non con la violenza, ma con le lusinghe e le promesse. Poi l'intervento di fra Cristoforo e gli scherni del conte Attilio avevan messo nell'animo di don Rodrigo un tal rovello, ch'egli, per soddisfare insieme alla passione e

a ciò che chiamava onore, risolse (non senza esitazioni e contrasti e dubbi) di ricorrere alla forza per aver subito nel suo palazzotto Lucia. Con quanta premura però raccomanda al Griso di usar ogni riguardo verso di lei! « Ma bada sopra tutto, che non le sia fatto male ». « Ma non le si torca un capello; e sopra tutto le si porti rispetto in ogni maniera ». E perfino al Griso il pensiero della poveretta, a cui doveva recar offesa, suggerisce un'immagine gentile: « Signore, non si può levare un fiore dalla pianta, e portarlo a vossignoria senza toccarlo ».

La sospensione d'animo con cui don Rodrigo attende il ritorno del Griso dalla spedizione alla casa di Lucia, potrebbe sembrare sproporzionata, dato l'uomo, all'entità dell'impresa; pur essendo questa la più grossa e la più arrischiata a cui egli avesse ancor messo mano; se non fosse chiaro il proposito del poeta di dar rilievo a quel misterioso senso di rispetto per Lucia che s'era impadronito dell'animo del persecutore: « Ma il pensiero sul quale si fermava di più..., era il pensiero delle lusinghe, delle promesse che adoprerebbe per abbonir Lucia. — Avrò tanta paura di trovarsi qui sola, in mezzo a costoro, a queste facce, che... il viso più umano qui son io per bacco... che dovrà ricorrere a me, toccherà a lei a pregare...; e se prega... ».

Il tristo uomo sentiva, in confuso, che con quella poveretta la violenza brutale avrebbe urtato contro una resistenza irriducibile. Alla sua mente l'immagine di lei era, sì, un pascolo alla passion principale, ma era anche un tormento. Il poeta non può aver attribuito a don Rodrigo uno stato d'animo tanto diverso dall'ordine de' suoi sentimenti, senza una ragione, e la ragione è quella stessa per la quale egli ha fatto di Lucia la provvidenziale mediatrice della conversione dell'Innominato.

Nel ritratto morale di quest'ultimo c'è un particolare che va fissato come punto di partenza per

la dimostrazione della nostra tesi: la serie interminabile de' suoi delitti era stata interrotta da qualche buona azione: « Accadde qualche volta che un debole oppresso, vessato da un prepotente, si rivolse a lui; e lui, prendendo le parti del debole, forzò il prepotente a finirla, a riparare il mal fatto, a chiedere scusa ». Nel caso di Lucia, però, vi è questo di particolare e di notevole circa l'atteggiamento dell'Innominato, cioè che costui, sul punto stesso di prender su di sè l'iniqua impresa ai danni d'una innocente, è preso da uno strano senso di pietà per la vittima designata, benchè tanti altri e fortissimi motivi lo spingessero a impegnarsi nella losca faccenda, cioè l'esservi « mischiato un nome a lui noto e odiosissimo, quello di fra Cristoforo, nemico aperto de' tiranni, e in parole e, dove poteva, in opere »; e l'entrarvi un monastero, la signora... « A questo l'Innominato, come se un demonio nascosto nel suo cuore gliel'avesse comandato, interruppe subitamente dicendo che prendeva l'impresa sopra di sè. Prese l'appunto del nome della nostra povera Lucia e licenziò don Rodrigo... ». Ma appena rimase solo, si trovò, non pentito, ma indispettito di aver data la parola.

Chi non ricorda quella meravigliosa pagina d'analisi psicologica, dove è descritto lo stato d'inquietudine nel quale da tempo si dibatteva l'animo dell'Innominato in preda a sentimenti e pensieri contrastanti? Terribile lotta tra le abitudini inveterate e l'uggia delle scelleratezze, ammontate se non sulla coscienza, almeno nella memoria, tra la spensierata fiducia nella propria forza e un certo senso di stanchezza e di scoraggiamento; tra la sicurezza del domani e l'immagine della morte; tra la coscienza indurita nel male e certi moti di ribellione già avvertiti ne' primi delitti e rinascenti ora di tanto in tanto; tra la miscredenza e l'occulto terrore d'una potenza soprannaturale inesorabile; insomma tra l'an-

tica volontà prepotente e i deboli, incerti, vaghi segni d'una volontà nuova.

Alla richiesta di don Rodrigo, l'Innominato aveva subito impegnata la sua parola. « Appena partito costui, sentendo scemare quella fermezza che s'era comandata per promettere, sentendo a poco a poco venirsi innanzi nella mente pensieri che lo tentavano di mancare a quella parola », l'uomo, per chiudersi l'adito a ogni esitazione, riaffermò subito « quell'antica volontà, pronta, superba, imperturbata, e chiamò il Nibbio e lo mandò ad informare Egidio dell'impegno contratto e a chiedere il suo aiuto per adempirlo ».

Le altre volte la volontà antica aveva finito col trionfare; questa volta era destino che dovesse cedere dopo un'aspra battaglia a una forza superiore, alla forza di quella volontà soprannaturale, che con imperscrutabile consiglio opera sulle coscienze traviate che vuole redimere. Ed è Lucia l'essere designato dalla divina Provvidenza a illuminare la mente dell'uomo che deve essere salvato. Di ciò s'hanno gli indizi e le prove in quella parte del racconto che dall'arrivo di Lucia al castello dell'Innominato va fino all'andata di questo dal cardinal Federigo.

« Era aspettata dall'Innominato con una inquietudine, con una suspension d'animo insolita. Cosa strana! quell'uomo, che aveva disposto a sangue freddo di tante vite, che in tanti suoi fatti non aveva contato per nulla i dolori da lui cagionati, se non qualche volta per assaporare in essi una selvaggia voluttà di vendetta, ora, nel metter le mani addosso a questa sconosciuta, a questa povera contadina, sentiva come un ribrezzo, direi quasi un terrore. Da un'alta finestra del suo castellaccio guardava da qualche tempo verso uno sbocco della valle; ed ecco spuntar la carrozza, e venir innanzi lentamente... E benchè dal punto dove stava a guardare, la

non paresse più che una di quelle carrozzine che si danno per balocco ai fanciulli, la riconobbe subito, e si sentì il cuore battere più forte. — Ci sarà? — pensò subito, e continuava tra sè: — che noia mi dà costei! Liberiamocene ». — E avrebbe mandato al Nibbio l'ordine di voltare e condur colei al palazzo di don Rodrigo, se « un *no* imperioso che risonò nella sua mente », non avesse fatto svanire quel disegno. Ma sente il bisogno di mandare incontro a Lucia qualcuno che le faccia coraggio. Alla vecchia donna, che, incaricata di ciò, chiede « cosa le devo dire? », egli ribatte: « Cosa le devi dire? Falle coraggio, ti dico. Tu sei venuta a codesta età, senza sapere come si fa coraggio a una creatura, quando si vuole! Hai tu mai sentito affanno di cuore? Hai tu mai avuto paura? Non sai le parole che fanno piacere in quei momenti? Dille di quelle parole: trovale, alla malora. Va ».

Per quella ignota, che gli dava tanta noia, egli avrebbe voluto che quella vecchia, nata e vissuta sempre in quel covo di banditi, trovasse le parole della consolazione! Chi poteva avergliela insegnate? L'assurda pretesa è già un indice del nuovo ordine d'idee e di sentimenti verso cui s'è orientato quello spirito, che ha sentito le prime trafitture del rimorso.

A idoleggiare in un aspetto della natura questo momento spirituale, ecco il simbolo: « alzò gli occhi al sole, che in quel momento si nascondeva dietro la montagna; poi guardò le nuvole sparse al di sopra, che, di brune, si fecero quasi a un tratto di fuoco ». E' il presagio d'un sereno domani:

Dalle squarciate nuvole
si svolge il sol cadente,
e dietro ai monti imporpora
il trepido occidente,
al pio colono augurio
d'un più sereno dì.

Prima ancora d'entrar nel castello, Lucia cagiona all'Innominato un nuovo e più grave turbamento d'animo. Perfino il Nibbio aveva sentito compassione di lei! « Ma... dico il vero che avrei avuto più piacere che l'ordine fosse stato di darle una schioppettata nella schiena, senza sentirla parlare, senza vederla in viso ». « Cosa? cosa? che vuoi tu dire? ». « Voglio dire che tutto quel tempo, tutto quel tempo... M'ha fatto troppa compassione! ». « Compassione! Che sai tu di compassione? Cos'è la compassione? ». « Non l'ho mai capito così bene come questa volta: è una storia la compassione un poco come la paura; se uno la lascia prender possesso, non è più uomo ».

Colui che aveva rimproverato la vecchia perchè non conosceva le parole che fanno coraggio, ne sapeva in materia ben poco lui stesso, se qui ha bisogno di farsi spiegare cos'è la compassione da quell'anima tenera del Nibbio! La cosa gli par così strana, da pensar che un qualche demonio abbia colei dalla sua. Sta per ordinare al Nibbio d'avvertir don Rodrigo di mandar subito a prenderla. Ma un altro *no* interno più imperioso del primo lo trattiene. E non solo il suo pensiero non si stacca da lei, ma egli finisce anzi col volerla vedere.

A vederla, a sentirla parlare il terribile uomo è così scosso in tutto l'essere, che il suo spirito nel silenzio e nella tenebra della notte è travolto e sbattuto dalle raffiche furiose d'una bufera che non gli dà pace fino a che sull'albeggiare, pochi minuti dopo che Lucia, fatto il voto, s'era addormentata d'un sonno perfetto e continuo; ecco giungergli all'orecchio « come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro ». E' il simbolico annunzio della vicina redenzione, di cui il fuoco delle nubi, la sera innanzi, era stato il presagio. E simbolica è pure la simultaneità del quietarsi di Lucia nel sonno dopo aver offerto alla Ver-

gine il voto, e il diffondersi e l'elevarsi al cielo dello scampanio festoso, ch'è il richiamo, la voce del Signore che invita il peccatore alla penitenza.



La tempesta, che si scatena nell'anima dell'Innominato dopo la promessa fatta a don Rodrigo d'assumere su di sè l'iniqua impresa, è, in forma poetica, quello stesso stato d'animo che l'autore descrive nel paragrafo terzo del capitolo ottavo delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, parlando dello spirito e degli effetti delle forme imposte alla penitenza: « L'uomo caduto nella colpa ha pur troppo una tendenza a persistervi, e l'essere privato del beneficio della buona coscienza lo affligge senza migliorarlo. Anzi è cosa riconosciuta che il reo per lo più aggiunge colpa a colpa per estinguere il rimorso, simile a coloro che nella perturbazione e nel terrore dell'incendio gettano sulle fiamme ciò che vien loro alle mani, come per soffocarle. Il rimorso, quel sentimento che la religione con le sue speranze fa divenir contrizione e che è tanto fecondo in sua mano, è per lo più sterile e dannoso senza di essa. Il reo ode nella sua coscienza quella voce terribile: non sei più innocente; e quell'altra più terribile ancora: non potrai esserlo più; egli riguarda la virtù come una cosa perduta e sforza l'intelletto a persuadersi, che se ne può far senza, che essa è un nome, che gli uomini la esaltano perchè la trovano utile negli altri, o perchè la venerano per pregiudizio; egli cerca di tenere il cuore occupato con sentimenti viziosi che lo rassicurino, perchè i virtuosi sono un tormento per lui. Ma per lo più quelli che vanno dicendo a se stessi che la virtù è un nome vano, non ne sono veramente persuasi: se una voce interna autorevole annunziasse che possono riconquistarla, essi

crederebbero alla realtà di essa, o per dir meglio confesserebbero di avervi sempre creduto. Questo fa la religione in chi vuole ascoltarla: essa parla a nome d'un Dio che ha promesso di gettar dietro le spalle le iniquità del peccato: essa promette il perdono, essa sconta il prezzo del peccato. Mistero di sapienza e di misericordia, mistero che la ragione non può penetrare ma che tutta la occupa nell'ammirarlo; mistero che nella inestimabilità del prezzo della redenzione dà un'idea infinita dell'ingiustizia del peccato e del mezzo di espiarlo: una immensa ragione di pentimento, e una immensa ragione di fiducia ».

Ora (continua il Manzoni nel capitolo nono che tratta del ritardo della conversione) « è possibile sempre il convertirsi, dice la Chiesa, nè può dire altrimenti; ma è difficile; ma questa difficoltà cresce a misura che il tempo passa, che i peccati si accumulano, che le abitudini viziose crescono, che si è stancata la pazienza di Dio, che si è stato sordo alle sue chiamate; quindi la difficoltà è massima appunto al momento di abbandonare la vita. E la Chiesa non solo non lusinga i peccatori che essi potranno superare questa difficoltà, ma gli avvisa che non sanno nemmeno se potranno affrontarla; giacchè il momento e il modo della morte è ugualmente incerto ».

In queste parole c'è il sugo di tutta una predica del Segneri; della undecima (nel lunedì dopo la seconda domenica di Quaresima), che tratta appunto del ritardo della conversione (tema JOANN., 2, 24: *Quaeretis me et in peccato vestro moriemini*).

Che il Manzoni conoscesse questa predica, non può esser messo in dubbio, perchè nel paragrafo terzo del detto capitolo nono delle *Osservazioni* ne cita il seguente passo: « Che dunque mi state a dire, non aver voi punto fretta di convertirvi, giacchè voi sapete benissimo, che a salvarsi non è necessario di far una vita santa, ma solo

una morte buona? Oh vostra mente ingannata! oh ciechi consigli! oh pazze risoluzioni! E come mai voi vi potete promettere una tal morte, se quegli stesso a cui spetta di darvela, ve la nega, e a note chiare, e con parole apertissime, si protesta che voi morirete in peccato: *In peccato vestro moriemini* »?

In questa predica c'è anche un esempio di ostinazione nel peccato, di resistenza alle chiamate del Signore, che non poteva non tornare alla mente del Manzoni quando ideava il suo Innominato.

« Un cavaliere (narra il Segneri), chiaro di nascita, ma sordido di costumi, invaghitosi d'una certa fanciulla, se la teneva già da molti anni in casa, poco prezando le ammonizioni, o severe de' sacerdoti, o piacevoli degli amici. Perocchè, per trarsi d'attorno chiunque gli ragionava di licenziarla, rispondeva con maniere austere e sdegnose, da dispettoso: Non posso; quasi che pretendesse di persuadere esser necessità di natura quello ch'era elezione. Non volendo egli però ritrarsi dalla perfida compagnia, venne, come accade, la morte per distaccarnelo. S'ammala lo sfortunato sul fiorir degli anni, si abbandona, si corica, ed essendo già dichiarato pericoloso (in pericolo di vita), ne viene ad esso un Religioso... per disporlo a quel passo estremo ». Tutte le esortazioni del sacerdote perchè egli rompa il vincolo illegittimo che lo univa all'amante, s'infrangono contro quel « non posso » ripetuto ostinatamente dal moribondo. Lo sciagurato muore tra le braccia della donna amata senza far atto di pentimento. E il predicatore commenta: « Ecco a che finalmente riduconsi i peccatori, a dover gridare: che cosa? Non posso, non posso. E perchè? Perchè, se veramente volessero, non potrebbero? Questo non si può dire, perchè la Grazia sufficiente non è mai negata a veruno, il quale almeno la chiegga. Ma ad uno sì mal avvezzo, ma ad uno sì mal abituato, ci vuole quella Grazia che fu da

S. Agostino chiamata trionfatrice, quella che abbatte ogni perfidia, quella che atterra ogni protervia, quella Grazia che doma ogni ostinazione: ci vuol la Grazia efficace. Ma questa è tale, che non è Dio tenuto darla a veruno: non è tenuto per legge di Provvidenza, non è tenuto per legge di Redenzione: la può negare a chi vuole ».

Questo afferma S. Agostino per aver sperimentato in sè gli effetti di tale grazia nella propria conversione; e la innegabile analogia che questa conversione presenta, nel suo compiersi, con quella del personaggio manzoniano, è la più sicura prova dell'intervento della Grazia efficace anche nel caso dell'Innominato.

Come si convertì Agostino? Ce lo dicono i capitoli ottavo e nono del libro ottavo delle sue *Confessioni*. Dopo aver descritto nel primo la lotta combattutasi in lui tra lo spirito e la carne, prende a dire nel secondo: « Ma subito che nell'intimo segreto del mio petto la profonda riflessione, avendo radunata insieme tutta la massa della mia miseria, la pose dinanzi agli occhi del mio cuore, si sollevò una gran tempesta, che tirò dietro a sè una gran pioggia di lagrime... Piangevo amaramente per il gran crepacuore che provavo. Ed ecco che udii una voce dalla casa vicina, la quale, cantando, distintamente diceva, e più volte tornava a ripetere, come se fosse di fanciulli o di fanciulle: Piglia, leggi; piglia, leggi. E ad un tratto, rinvenuto in me, mi posi attentamente a pensare, se per caso in qualche giuoco di fanciulli cosa simile a quella si cantasse, nè mi potei ricordare di tale usanza. E, avendo raffrenato l'impeto delle lagrime, mi levai in piedi, parendomi sicuramente che quella fosse stata voce di Dio, la quale mi comandava che aprissi la Sacra Scrittura per leggervi quel capitolo che casualmente avessi trovato ». Aperto il libro, gli occhi gli caddero su queste parole: « Non perdetevi ne' dissoluti banchetti e nelle ubriachezze, non nelle mor-

bide piume e nelle disonestà, non nelle contese e nelle gare; ma vestitevi del Signore nostro Gesù Cristo, e la cura che dovete avere della vostra carne, fate che non traligni in disordinato affetto ». E ad un tratto, « subito che ebbi finito di leggere queste parole, ogni ombra di dubbio fu in me dissipata da una chiara e serena luce ».

Questa è la luce della Grazia, la stessa che balenò a Paolo sulla via di Damasco. E si rammenti che alla conversione dell'apostolo il Manzoni paragonò la propria, quando, richiesto dalla figlia Vittoria come fosse divenuto credente, rispose: « Ringrazia Dio ch'ebbe pietà di me, quel Dio che si rivelò a S. Paolo sulla via di Damasco ».

Non pare che possa essere messo in dubbio, e tanto meno negato, il vincolo ideale che lega queste due celebri conversioni con quella dell'Innominato.

Che all'opera della Grazia fosse dovuta la conversione di quest'ultimo, e che la divina misericordia si fosse valsa a ciò di Lucia, lo credeva fermamente anche il cardinal Federigo: « Povera giovine, Dio ha permesso che foste messa a una gran prova; ma anche fatto vedere che non aveva levato l'occhio da voi, che non v'aveva dimenticata. V'ha rimessa in salvo; s'è servito di voi per una grand'opera; per fare una gran misericordia a uno, e per sollevare molti nello stesso tempo ».

E l'opera della Grazia fu così efficace, che, la sera di quel memorabile giorno, il convertito, inginocchiatosi presso al letto « trovò in un cantuccio riposto e profondo della mente le preghiere ch'era stato ammaestrato a recitar da bambino: cominciò a recitarle; e quelle parole, rimaste lì tanto tempo ravvolte insieme, venivano l'una dopo l'altra come sgomitolandosi ».

In quel cantuccio riposto e profondo ci sarà stata anche la preghiera alla Santa che dispensa doni ai bambini e preserva dal mal d'occhi, Lucia: caro nome, che

già dalle assopite rimembranze dell'infanzia s'era riaffacciato per un istante alla memoria dell'iniquo nell'udirlo pronunziare, come quello d'una vittima designata, dalle turpi labbra d'un altro iniquo.

Il senso mistico e di edificazione cristiana dell'episodio non fa che questo si stacchi e s'isoli nella prospettiva della visione poetica d'insieme e apparisca inserito per un fine ético-religioso; al contrario fa ch'esso s'incorpori in quell'insieme così da esserne parte integrale, anzi centrale, perdendo il suo carattere episodico per essere un momento essenziale e necessario nello sviluppo dell'intera vicenda. L'Innominato è venuto al romanzo dalla storia, non trascinatovi dal corso degli eventi storici, ma chiamatovi dalla fantasia del poeta, il quale, togliendogli il nome e conservandogli la sola nota storica, ma generica, della conversione, ne fece una persona d'arte e come tale lo mise sotto l'influsso spirituale di colei che è l'anima del romanzo, in quanto rappresenta in umili apparenze, lo spirito della Fede e la luce della Grazia.

Nella conversione dell'Innominato la realtà storica fu non già alterata o trasfigurata, ma piuttosto interpretata e integrata. Il Manzoni chiude la narrazione di quella « giornata tanto celebre », dicendo che « il Ripamonti e il Rivola non dicono se non che quel sì segnalato tiranno, dopo un abboccamento con Federico, mutò mirabilmente vita, e per sempre ». Il poeta rese esplicito ciò che è implicito in quel « mirabilmente » e attribuì la conversione all'opera della Grazia, seguendo la dottrina insegnata in materia dalla Chiesa.

I riferimenti, che ho illustrati, al Segneri, a S. Agostino, a S. Paolo, non lasciano luogo al minimo dubbio sulla perfetta ortodossia del pensiero manzoniano circa la Grazia, per lo meno al tempo della composizione della *Morale Cattolica* e dei *Promessi Sposi*.

La Chiesa insegna che la Grazia opera o interiormente, quando Dio direttamente dà luce all'intelletto e forza alla volontà, o esteriormente, quando Dio si serve di avvenimenti e di cose esterne per destare nell'uomo sante risoluzioni. Insegna ancora che Dio dà ai peccatori la Grazia per osservare i comandamenti e per convertirsi. E il Concilio Tridentino ha consacrato la tradizione dei Padri e la dottrina di S. Agostino, secondo le quali il peccatore che, potendo persistere nel male, si converte al bene, segue sì l'ispirazione di Dio, ma la segue liberamente, perchè poteva non seguirla.

A tali dottrine senza dubbio s'è attenuto il Manzoni nel pensare e nel descrivere la conversione dell'Innominato. E poichè a tali dottrine sono contrarie quelle di Giansenio, condannate dal Concilio Tridentino, resta escluso che nella materia della Grazia il Manzoni abbia seguito il pensiero giansenista anzichè quello ortodosso.

Quest'argomento è di capitale importanza, perchè mina alle sue basi il poderoso lavoro col quale Francesco Ruffini ha creduto di risolvere l'annosa questione del giansenismo manzoniano. Quello ch'io definisco argomento di capitale importanza, sembrerà ad altri una obiezione ingenua e semplicistica di fronte alla massa enorme del materiale raccolto dal Ruffini nella sua opera. Ma in realtà, la prova antigiansenistica addotta da me vale molto più di quella giansenistica addotta dal Ruffini, in quanto la mia è tratta dal pensiero stesso del Manzoni, realizzato nell'opera d'arte, mentre l'altra è dedotta da una lettera di Giulia Beccaria in data 23 settembre 1819, scritta da Chambéry al canonico Tosi, nella quale è detto che in una disputa col prete Alessio Baillet, questi « si trova d'accordo con Alessandro in tutto fuori che sopra la gran questione della Grazia ». Ora il Ruffini, stabilita la perfetta ortodossia del Baillet nella controversia sulla Grazia, inferisce dalla lettera citata che il Manzoni doveva essere, nella questione, alla

riva opposta, e movendo da questo presupposto accumula una quantità di osservazioni, le quali si riferiscono non al pensiero del Manzoni, quale questi lo ha enunciato o lasciato intravedere nelle sue opere, ma quale per via d'ipotesi si crede di poterlo dedurre dai libri che deve aver letto, dalle amicizie che ha coltivate e da altri indizi, con l'aiuto de' quali — e con l'aiuto d'una logica spesso campata in aria — si pretende di penetrare nel più profondo segreto della coscienza e del pensiero del Manzoni per cercarvi quello che forse non c'è mai stato. Non è bello, a parer mio, questo frugare nelle intimità d'uno spirito per strappargli la soluzione non de' suoi, ma dei nostri dubbi. È assolutamente arbitrario il supporre, ad esempio, ch'egli convenisse con Giansenio sulla inconciliabilità della Grazia col libero arbitrio (dottrina condannata nella Sess. VI, c. 4 del Concilio Tridentino), quando dal modo in cui è descritta la conversione dell'Innominato, risulta evidentemente il contrario, vale a dire che v'intervenne, sì, la Grazia, ma che la volontà dell'uomo non le si arrese senza resistenza e senza lotta.

CAPITOLO SESTO

L'apostolo.

Breve, nello svolgersi dell'azione, la parte di fra Cristoforo: al principio, ardente e impetuoso difensore dell'innocenza contro la malvagità degli uomini; alla fine, intrepido consolatore degli uomini nella pubblica calamità, e illuminato interprete della volontà divina nel riunire per sempre due cuori che l'umana malizia aveva tentato di tener per sempre divisi. Anche assente dalla vicenda, il suo nome vien maledetto o invocato, secondo che suona odioso agli orecchi de' cattivi o caro a quelli de' buoni. Magnifica figura, il cui alto significato ideale, non che diminuito, è accresciuto e sublimato dall'umiltà della causa presa a difendere, giacchè nella povera creatura che n'era oggetto, aveva la sua dimora terrena una bell'anima, da cui Dio non aveva levato l'occhio: « è una di quell'anime a cui son riservate le consolazioni eterne » (dice appunto fra Cristoforo a Renzo nel lazaretto).

Quando quello scervellato del conte Attilio, parlando al conte zio di fra Cristoforo, dice che « costui protegge, dirige, che so io? una contadinotta di là; e ha per quella creatura una carità... non dirò pelosa, ma una carità molto gelosa, scontrosa, permalosa »; interpreta, in maniera brutale ma purtroppo sincera, un giudizio che il mondo è sempre pronto ad accogliere per poco che le apparenze aiutino la malizia e la maldicenza. Il

mondo, in questo caso, è il conte zio, il cui « intendo » è eloquentemente commentato dall'aspetto del viso: « e sur un certo fondo di goffaggine, dipintogli in viso dalla natura, velato poi e ricoperto a più mani di politica, balenò un raggio di malizia, che vi faceva un bellissimo vedere ».

A parte l'ingiuriosa insinuazione, par che anche il padre provinciale inclinasse a un giudizio piuttosto severo sul carattere del suo subordinato: « lo sapevo che quel benedetto Cristoforo era un soggetto da farlo girare di pulpito in pulpito, e non lasciarlo fermare sei mesi in un luogo, specialmente in conventi di campagna ».

Agli occhi del mondo la carità di fra Cristoforo poteva sembrare interessata, sia pure nel senso buono di prendersi la soddisfazione di tener testa ai prepotenti e farli stare a posto. Ma agli occhi del mondo sfuggiva allora — e può sfuggire oggi ai nostri — la sublime spiritualità dell'opera evangelica del frate, perchè sfuggiva — e sfugge — l'essenza mistica di colei ch'egli protegge e dirige perchè ne ha intuita la divina purezza e ne ha sentita la misteriosa potenza d'elevazione.

E' in virtù di questa potenza, che la figura di fra Cristoforo grandeggia come quella d'un profeta, d'un apostolo. Essa è nata nella mente del poeta insieme con quella di Lucia e in servizio di questa, e uno stesso spirito le anima: diverse di condizione, uguali ne' pensieri e ne' sentimenti.

Fra Cristoforo è fatto per l'azione, in parole e in opere: non è un contemplativo, un mistico, un asceta: predicare all'apostolica (a braccio, come dice fra Galдино) o tonar dai pulpiti, soccorrere i deboli, pregar per loro e con loro, assistere gli infermi, affrontando, per aiutarli, la morte: ecco la missione a cui s'è consacrato.

Gli uffici che gli venivano ordinariamente assegnati erano di predicare e d'assistere i moribondi: due altri

se n'era imposti da sè : accomodar differenze e proteggere oppressi. « In questo genio entrava per qualche parte, senza ch'egli se ne avvedesse, quella sua vecchia abitudine, e un resticciolo di spiriti guerreschi, che l'umiliazioni e le macerazioni non avevano potuto spegnere del tutto... Tutto il suo contegno, come l'aspetto, annunciava una lunga guerra tra un'indole focosa, risentita, e una volontà opposta, abitualmente vittoriosa, sempre all'erta, e diretta da motivi e ispirazioni superiori ». Un suo confratello ed amico, che lo conosceva bene, per non dire, in forma troppo volgare, ch'era stato un accidente d'uomo, ed era divenuto, come frate, un acciderba, « l'aveva una volta paragonato a quelle parole troppo espressive nella loro forma naturale, che alcuni, anche bene educati, pronunziano, quando la passione trabocca, smozzicate con qualche lettera mutata; parole che in quel travestimento, fanno però ricordare della loro energia primitiva ».

Quali in lui i « sembianti che soglion essere testimon del core? ». « Era un uomo più vicino ai sessanta che ai cinquant'anni. Il suo capo raso, salvo la piccola corona di capelli, che vi girava intorno, secondo il rito cappuccinesco, s'alzava, di tempo in tempo, con un movimento, che lasciava trasparire un non so che d'altero e d'inquieto e subito s'abbassava per riflessione d'umiltà. La barba bianca e lunga, che gli copriva le guance e il mento, faceva ancor più risaltare le forme rilevate della parte superiore del volto, alle quali un'astinenza già da gran pezzo abituale, aveva assai più aggiunto di grazia che tolto d'espressione. Due occhi incavati eran per lo più inchinati a terra; ma talvolta sfolgoravano con vivacità repentina ». Ritratto stupendo, che però non potrebbe esser riprodotto in tutti i suoi particolari dal pennello d'un pittore, perchè linee e colori non renderebbero l'alzarsi di tempo in tempo del capo e il folgorar con vivacità repentina degli occhi. E

a render anche più sensibile, visibile ed espressiva l'immagine di que' due occhi sfolgoranti, ecco la similitudine, che può parere strana ed è invece psicologicamente così appropriata, de' due cavalli bizzarri che « condotti a mano da un cocchiere, col quale sanno per esperienza, che non si può vincerla, pur fanno di tempo in tempo qualche sgambetto, che scontan subito con una buona tirata di morso ».

Benchè male informato, il conte zio non era del tutto in errore quando diceva al padre provinciale che fra Cristoforo era un uomo un po' amico de' contrasti, che non aveva tutta quella prudenza, tutti quei riguardi...; e aggiungeva: « Già lei sa meglio di me che soggetto fosse al secolo, le cosette che ha fatto in gioventù »; e alle proteste del padre provinciale, opponeva: « ... alle volte, come dice il proverbio... l'abito non fa il monaco », proverbio che non veniva in taglio esattamente e che il conte aveva sostituito in fretta a un altro che gli era venuto sulla punta della lingua: il lupo cambia il pelo, ma non il vizio.

Di questo richiamo al passato, il conte zio si valeva per aggravare la condizione del frate di fronte al suo superiore; e non sapeva che l'ultimo a curarsi di tener nascosto quel passato era proprio lui, fra Cristoforo, il quale se ne serviva anzi come di esempio ammonitore. Infatti quand'egli, nel lazzaretto, vuol far comprendere a Renzo quanto sia orribile il pensiero della vendetta, gli dice: « Ho odiato anch'io: io che t'ho ripreso per un pensiero, per una parola, l'uomo che odiavo cordialmente, che odiavo da gran tempo, io l'ho ucciso ». Ma dell'averlo ucciso aveva chiesto e ottenuto il perdono; ed è la divina legge del perdono ch'egli vuol insegnare.

La scena del perdono, con la quale s'apre la vita di riparazione e d'espiazione di fra Cristoforo, ha un valore d'alta idealità per questo, che anche in essa quella legge viene insegnata col fatto a chi non si sarebbe mai

immaginato che l'umiliazione dell'offensore lo avrebbe indotto a perdonare non per forza, ma per impulso spontaneo. In questo caso l'immagine dell'umiltà produce il medesimo effetto che nel lazzaretto l'orrendo spettacolo della morte. Dice lo stesso fra Cristoforo: « Ne ho visti morire qui degli offesi che perdonavano: degli offensori che gemevano di non potersi umiliare davanti all'offeso! ».

Questo è il senso della scena; questa la sua morale; e di fronte all'altezza dell'idea informatrice i particolari di costume e d'ambiente hanno valore solo di riferimento alle esteriorità, ma non allo spirito dell'epoca. Infatti, quel girare, quel rimescolarsi di gran cappe, d'alte penne, di durlindane pendenti, quel muoversi librato di gorgiere inamidate e crespe, quello strascico intralciato di rabescate zimarre: tutto questo apparato spettacoloso, prettamente secentesco, è una cornice barocca, che non limita nè soffoca, ma anzi accentua e innalza, per ragion di contrasto, la spiritualità del fatto centrale, sorprendente, che tra l'offensore e l'offeso le parti s'invertono, e l'umile è esaltato, l'orgoglioso umiliato in virtù della divina legge del perdono. Pare una lontana eco della parabola evangelica del Pubblicano e del Fariseo.

Ma l'anima di fra Cristoforo, quale apostolo dello spirito cristiano di carità, di sacrificio e di assoluta dedizione alla volontà di Dio, ci è rivelata in pieno dalla sua parola in quanto espressione viva e fedele d'alti pensieri e di fervidi sensi. Quest'altezza e questo fervore trapelano anche dalla forma esteriore del suo parlare. « Il suo linguaggio era abitualmente umile e posato, ma, quando si trattasse di giustizia o di verità combattuta, l'uomo s'animava, a un tratto, dell'impeto antico, che secondato e modificato da un'enfasi solenne, venutagli dall'uso del predicare, dava a quel linguaggio un carattere singolare ».

Di quest'enfasi s'ha subito un esempio nelle prime parole che il frate pronunzia dopo aver udita la relazione d'Agnese sul caso di Lucia. Mentre la buona donna parlava, « il frate diveniva di mille colori, e ora alzava gli occhi al cielo, ora batteva i piedi »; poi « si coprì il volto con le mani, ed esclamò: « o Dio benedetto! fino a quando...! »; che ricorda il davidico: « E fino a quando, o Dio, insulterà l'inimico, irriderà l'avversario al nome tuo senza fine? »; e il ciceroniano « Quousque tandem...? ». E sullo stesso tono, rivolgendosi a Lucia, che singhiozzando gli chiede: « non ci abbandonerà, padre? », prosegue: « Abbandonarvi! E con che faccia potrei io chieder a Dio qualcosa per me, quando v'avessi abbandonata? voi in questo stato! voi ch'Egli mi confida! Non vi perdetes d'animo! Egli vi assisterà: Egli vede tutto: Egli può servirsi anche d'un uomo da nulla come son io per confondere un... ».

Nelle parole, e quindi nella coscienza del frate, Lucia è la creatura eletta che Dio stesso con mistica ispirazione gli aveva affidato. Qual meraviglia ch'egli la difenda con apostolico zelo e col solenne atteggiamento d'un gran sacerdote? e che, rintuzzando la stolta ironia di don Rodrigo (« Il predicatore in casa! Non l'hanno che i principi ») si dica mandato da Dio stesso a pregar per una innocente? « E quel Dio che chiede conto ai principi della parola che fa loro sentire nelle loro reggie; quel Dio che le usa ora un tratto di misericordia, mandando un suo ministro, indegno e miserabile, ma un suo ministro, a pregar per una innocente... ».

In questa e nelle altre parti del discorso di fra Cristoforo, la parola del Vangelo erompe dalle sue labbra come se l'ascoltatore fosse divenuto una folla d'ascoltatori in una chiesa; e il gesto del dicitore accompagna e commenta quella parola come fa l'orator sacro in pulpito. Chi non vede e non sente tutto questo con gli occhi della fantasia e del cuore, non può essere preso e scosso

dal sublime lirismo di questa drammaticissima scena, e vi troverà invece non poca retorica e un tantino di teatralità. O non si legge in un commento (quello che ho citato nella prefazione), ch'è teatrale il gesto di fra Cristoforo, di metter davanti agli occhi di don Rodrigo il teschietto di legno attaccato alla corona, e melodrammatica la posa statuaria del frate, che dà indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la mano sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso?

Molto meglio comprese e definì, anche se per irrisione, l'atteggiamento di fra Cristoforo, don Rodrigo, dicendo che il frate era venuto a fargli la predica in casa. Ed è infatti una predica, breve sì, ma concettosa e appassionata, il discorso col quale il frate investe don Rodrigo: e la perorazione, con l'esempio del cuore indurito di Faraone, che Dio ha saputo spezzare, ricorda un luogo di quella predica del Segneri sul ritardo della conversione che il Manzoni cita nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, e precisamente la stolta ostinazione (il cuore indurito) di Faraone nel non voler cedere alle richieste di Mosè.

Ma ciò che sopra tutto eleva e purifica dalle caligini del mondo gli atti e le parole di fra Cristoforo, è la loro stretta aderenza allo spirito del Vangelo. Lo stesso ministro di Dio che maledice la casa del prepotente, fa che i perseguitati preghino per lui nella chiesa di Pescarenico. Il Vangelo comanda di perdonare al nemico e di amarlo: ed ecco la sublime preghiera ch'esce sommessa dalle labbra di chi il giorno prima aveva invocato l'ira del Signore sul capo dell'iniquo: « Noi vi preghiamo ancora per quel poveretto che ci ha condotti a questo passo. Noi saremmo indegni della vostra misericordia, se non ve la chiedessimo di cuore per lui: ne ha tanto bisogno! Noi nella nostra tribolazione abbiamo questo conforto, che siamo nella strada, dove ci avete messo Voi: possiamo offrirvi i nostri guai; e diventano

un guadagno. Ma lui!... è vostro nemico. Oh disgraziato! compete con Voi. Abbiate pietà di lui, o Signore! toccategli il cuore, rendetelo vostro amico, donategli tutti i beni che noi possiamo desiderare a noi stessi ».

Per chi ti ha fatto del male, non l'odio ma la pietà, non la vendetta ma il perdono: questo l'insegnamento del Vangelo. E a tale divino precetto dovrà essere richiamata la mente di Renzo, quando nel lazzaretto, al pensiero che la morte potrebbe aver colpito l'oggetto delle sue ricerche, sente ribollirsi in cuore l'ira per un nemico, che la sventura aveva abbattuto, come gli farà vedere fra Cristoforo dopo averlo ricondotto con alta e severa parola a pensieri e sentimenti di pietà e di perdono.

La scena dell'incontro di Renzo col padre Cristoforo nel lazzaretto ha tre momenti altamente e intensamente drammatici, nei quali riecheggiano, dettate dallo spirito evangelico e apostolico, le parole dei sacri testi.

Quando Renzo, cieco affatto dalla collera, dice che se la peste non ha già fatto giustizia, la farà lui la giustizia, il frate « con una voce che aveva ripresa tutta l'antica pienezza e sonorità » (« e la sua testa cadente sul petto s'era sollevata; le gote si colorivano dell'antica vita; e il fuoco degli occhi aveva un non so che di terribile »), gli grida: « Sciagurato! Guarda, sciagurato! Guarda chi è Colui che castiga! Colui che giudica e non è giudicato! Colui che flagella e che perdona. Ma tu, verme della terra, tu vuoi far giustizia! Tu lo sai, tu, quale sia la giustizia! ». E la tempesta dei rimproveri imperversa così violenta sul capo del povero Renzo, che questo sbalordito da tanta furia, esclama: « Ah! gli perdono! gli perdono davvero! gli perdono per sempre! ».

Questa repentina resipiscenza è, per il frate, un indizio non di persuasione, ma di irriflessione; di quella stessa irriflessione con cui Renzo aveva parlato poco

prima della giustizia. Perdonare! E' una parola senza significato, se non è dettata da un sentimento di pietà e d'amore per la persona che s'è odiata. Questo sentimento non può venire che da Dio. « Senti, Renzo: Egli ti vuol più bene di quel che te ne vuoi tu: tu hai potuto macchinare la vendetta; ma Egli ha abbastanza forza e abbastanza misericordia per impedirtela: ti fa una grazia di cui qualchedun altro era troppo indegno. Tu sai, tu l'hai detto tante volte, ch'Egli può fermar la mano d'un prepotente; ma sappi che può anche fermar quella d'un vendicativo. E perchè sei povero, perchè sei offeso, credi tu ch'Egli non possa difendere contro di te un uomo che ha creato a sua immagine? Credi tu ch'Egli ti lascerebbe fare tutto quello che vuoi? No! Ma sai tu cosa puoi fare? Puoi odiare, e perderti; puoi con un tuo sentimento, allontanar da te ogni benedizione. Perchè, in qualunque maniera t'andassero le cose, qualunque fortuna tu avessi, tien per certo che tutto sarà gastigo, finchè tu non abbia perdonato in maniera da non poter mai più dire: io gli perdono ».

Più da questa conclusione, il cui concetto è così profondo che può forse sfuggire anche a menti capaci d'intender la verità pur quando si nasconde sotto l'apparenza d'un giuoco di parole; Renzo è vinto dall'insieme del discorso, di cui comprende in confuso il senso; e s'affretta a dire: « Sì, sì, capisco che non gli avevo mai perdonato davvero ».

Ma il frate non s'appaga neppure di questa confessione e ne mette alla prova la sincerità e la lealtà conducendo Renzo al cospetto di colui al quale ha perdonato. Ed ecco il terzo momento della scena, il più drammatico, il più sublime. Chi non ha dinanzi agli occhi della mente la terrificante descrizione del misero appestato? « Stava l'infelice immoto; spalancati gli occhi, ma senza sguardo; pallido il viso e sparso di macchie nere; nere ed enfiate le labbra; l'avreste detto il viso d'un cadavere,

se una contrazione violenta non avesse reso testimonio d'una vita tenace. Il petto si sollevava di quando in quando, con un respiro affannoso; la destra, fuor della cappa, lo premeva vicino al cuore, con uno stringere adunco delle dita, livide tutte, e sulla punta nere ».

Il frate tirò Renzo appiè del covile e, stesavi sopra la mano, accennava col dito l'uomo che vi giaceva. In quell'atto con voce bassa e grave, disse: « Tu vedi! Può esser gastigo, può esser misericordia. Il sentimento che tu proverai ora per quest'uomo che t'ha offeso, sì, lo stesso sentimento, il Dio, che tu pure hai offeso, avrà per te in quel giorno. Benedicilo, e sei benedetto... Forse il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento; ma voleva esserne pregato da te; forse vuole che tu ne lo preghi con quella innocente; forse serba la grazia alla tua sola preghiera, alla preghiera d'un cuore afflitto e rassegnato. Forse la salvezza di quest'uomo e la tua dipende ora da te, da un tuo sentimento di perdono, di compassione..., d'amore! ». Sì, d'amore; perchè « il Signore, non ci ha detto di perdonare a' nostri nemici, ci ha detto d'amarli »; e il ministro del Signore, insegnando questo a colui che dianzi aveva chiamato « verme della terra », pensava alla immensa turba dei ciechi che credono di sapere e non sanno le verità rivelate dal Vangelo.

Sciogliendo Lucia dal voto, fra Cristoforo compie uno degli atti più solenni del suo ministero sacerdotale, quello cioè di render possibile l'unione di due creature con l'annullare, in nome della Chiesa, una promessa fatta a Dio da chi non poteva farla per una precedente obbligazione contraria. Il discorso col quale il frate congeda i due promessi sposi è un'anticipata consacrazione del loro matrimonio, con gli ammonimenti, i consigli, gli augurî del caso; ma si chiude con un gesto nel quale è tutta l'anima dell'apostolo: con l'offrir loro in dono il resto del primo pane chiesto per carità: il

pane del perdono. E l'offerta è fatta dopo aver raccomandato ai due giovani di pregare per don Rodrigo, e d'insegnare ai loro figliuoli, che verranno in un tristo mondo, e in tristi tempi, in mezzo a' superbi e a' provocatori, d'insegnar loro a perdonar sempre, sempre! tutto tutto!

Così, attraverso alle tribolazioni, l'opera della Provvidenza si compie col trionfo della divina legge dell'amore e del perdono.

CAPITOLO SETTIMO

Estremismo storico?

Un addebito nuovo e impensato è stato mosso al Manzoni da un critico del *Convivium* (Dic. 1929) con un articolo intitolato *L'estremismo storico dei Promessi Sposi nell'episodio della Monaca di Monza*.

L'addebito è questo: « Io ritengo che se al Manzoni fosse stato consentito un maggior approfondimento di quel vero storico di cui egli era così fervido apostolo, esso lo avrebbe portato a mitigare, almeno in qualche parte, il suo pessimismo, e nella complessiva valutazione del Seicento lo avrebbe accostato un po' di più, secondo il logico orientamento del suo spirito, a quello ch'è il giudizio della Chiesa ».

Infatti, a detta del critico, il pensiero del Manzoni sul Seicento fu senza alcun dubbio discorde da quello della Chiesa. « Roma ha sempre considerato e deve considerare il Seicento in Europa e nel mondo come un'epoca di rivincita sul disastro spirituale del protestantesimo; e, limitando il suo campo di giudizio all'Italia stessa, può considerar quel secolo come un periodo di felice consolidamento della riforma tridentina nel doppio ambito dei principî e del costume: nella sistemazione e nuova formazione del clero attraverso i seminarî; nel fiorire delle nuove e nel rifiorire delle vecchie regole monastiche; nel più diretto governo dei vescovi sulle diocesi; nell'intensificarsi delle pratiche di pietà

e nell'aumento del fervore religioso sulla solida base di una più vigilata ortodossia, ella non può non vantare l'incontestabile prova che la gigantesca opera del Concilio produsse i frutti sperati ».

Il Manzoni invece, « che portava con sè nelle sue ricerche una mentalità settecentesca e perciò democratica e insieme ancora giansenistica, concepì fin da principio per quel mondo italiano del secolo XVII — specialmente per il mondo scientifico e il letterario, per il religioso e l'aristocratico, cioè per le classi dirigenti — una profonda disistima che si andò trasformando in risoluta antipatia e ripugnanza ».

Codesto stato d'animo del Manzoni verso il Seicento, il critico del *Convivium* lo vede espresso e rappresentato nell'opera d'arte da quello ch'egli chiama « estremismo storico », designazione impropria e infelice, perchè in aperta opposizione sia al carattere dello scrittore sia all'essenza stessa della tesi sostenuta dal critico. Estremista il Manzoni! Ma si può concepire un uomo che più di lui abbia fuggito gli estremi e più di lui abbia saputo evitare, in qualsiasi campo, gli eccessi? E poi, che cosa è mai questo presunto estremismo?

Forse il culto *ininterrotto* (la parola è del critico) che il Manzoni professò per il vero, e in particolare per il vero storico? Forse il suo proposito e desiderio di rispettare rigorosamente e riprodurre fedelmente questo vero storico? No: si tratta di tutt'altro; si tratta d'un estremismo negativo, al quale il Manzoni s'abbandona nella interpretazione del mondo secentesco così da non vederne che l'aspetto sinistro e obbrobrioso. Egli dunque fu estremista — sempre secondo il critico — nel pessimismo, per cui in nessun luogo del romanzo troviamo « la disposizione dello storico ad ammettere discolpe o attenuanti; vi troviamo invece la disposizione contraria ». Per questo s'esce dalla lettura del libro « con

una chiara, precisa, indelebile impressione che il Seicento in Italia sia stato il peggior di tutti i secoli ».

E siccome la Chiesa dà di quel secolo, al credere del critico, tutt'altro giudizio, ecco che il romanzo immortale, mentre « è uno dei libri più alti di vita cristiana e quindi dei più edificanti per i cattolici », non può « dirsi, dal loro punto di vista, edificante in quanto vuol essere una ricostruzione della vita milanese e italiana del secolo XVII ».

Posta così la questione, la lettura dei *Promessi Sposi* darebbe luogo, pei cattolici, a un caso di coscienza. Ammirarli? Ma allora si accetta un'opinione che non è quella della Chiesa. Non ammirarli? Ma allora si nega l'ammirazione a « uno dei libri più alti di vita cristiana ».

Se non che il caso di coscienza non c'è e non ci può essere, perchè non sussiste affatto la presunta antinomia tra il pensiero del Manzoni e quello della Chiesa nei riguardi del Seicento.

* *

Ma prima di venire alla confutazione degli argomenti addotti a sostegno della tesi in parola, convien fare alcune osservazioni di carattere pregiudiziale.

Parlare di mentalità giansenistica nel Manzoni, è dare per bell'e risolto un problema i cui termini non sono nè bene individuati nè ben valutabili; e non è corretto porre per substrato spirituale a certi giudizi e a certi sentimenti una mentalità che può non essere stata affatto quella dello scrittore. Anzi si veda in proposito quanto ho detto qui addietro alla fine del capitolo quinto.

Poi bisogna un po' intendersi sul modo di considerare e giudicare l'opera: l'essere essa un romanzo storico non è una buona ragione per scinderne l'unità in due parti, la parte storica e la parte inventata, da consi-

derare e giudicare ciascuna per conto suo con criteri diversi. La illegittimità, anzi la impossibilità di tale scissione e della conseguente diversa valutazione delle due parti, dipende dal modo particolare in cui queste son fuse nel romanzo storico, così da non potersi distinguere dove cessi l'invenzione e cominci la storia; il qual modo particolare è spiegato e illustrato dal Manzoni stesso nel famoso discorso sul romanzo storico, dove è indicato, come difetto capitale di questo genere letterario, la continua insidia tesa alla credulità dei lettori, che non sono in grado di distinguere il vero storico dalla finzione.

Questo difetto, il cui rilievo da parte del Manzoni è dovuto a una ragione più morale che artistica, ha avuto la sua influenza sullo studio critico del romanzo, e ne abbiamo una prova nello scritto in esame, dove tutto è considerato e giudicato come fosse storia ed è messo a confronto con la storia vera, mentre in un romanzo storico, secondo la natura e lo spirito d'un tale prodotto artistico, tutto cade sotto la specie della finzione, anche i fatti realmente accaduti e le persone realmente esistite, come s'è dimostrato qui addietro nel capitolo quarto.

Infine è un presupposto arbitrario e ingiustificato quello che attribuisce al Manzoni l'intenzione e il proposito di dare un quadro di tutto il Seicento italiano o anche solo di tutto il Seicento lombardo. L'orizzonte della visione manzoniana è ben più limitato e ristretto, nè di ciò può essere rimproverato l'artista, come non si potrebbe rimproverare un pittore d'aver preferito il quadro di limitate proporzioni all'affresco grandioso. Ai poeti si ha diritto di chieder ragione di ciò che han detto, non di rimproverarli di quello che hanno taciuto. E il Manzoni nei *Promessi Sposi* è un poeta, non uno storico, e quello che il critico ha da vedere è se il poeta abbia fatto della buona poesia, non se lo storico abbia fedelmente

riprodotto la realtà storica. Che se, a meglio far rifulgere la bellezza della poesia, giova, nel caso del Manzoni, mostrare come egli ne abbia attinto le vette movendo dall'umile dato storico, non è lecito sofisticare sulle alterazioni alle quali il dato storico è andato soggetto nella idealizzazione che lo ha trasformato in poesia. Per questo la critica storica, secondo il modo in cui è fatta, può essere utile o dannosa alla critica estetica, specialmente se si tratta d'un'opera come i *Promessi Sposi*: utile quando umilmente e con tutta discrezione si limita a commentar la poesia con la storia; dannosa quando rinfaccia alla poesia le sue infedeltà verso la storia o peggiora le sue reticenze. Non parliamo poi delle storture di giudizio alle quali conduce il deplorabile sistema di giudicare di quelle infedeltà e di quelle reticenze non in base al testo definitivo del romanzo, ma in base alle precedenti stesure provvisorie, le quali, a semplice lume di buon senso, dovrebbero ritenersi irrite e nulle agli effetti d'un qualsiasi giudizio estetico. Gli affreschi si giudicano nella esecuzione definitiva e non sui cartoni che l'hanno preparata. Al Manzoni è capitata questa disgrazia postuma, che i suoi critici gli spulciano gli abbozzi per coglierlo in fallo nel testo definitivo.

*
**

Quest'ultimo caso s'avvera a proposito della prima argomentazione addotta dal nostro critico e riguardante l'insuccesso e l'oblio delle opere letterarie di Federigo Borromeo.

Dopo aver detto della vita, del carattere, dei costumi, delle idee e delle azioni del gran Cardinale, il Manzoni chiude il discorso accennando ai molti scritti da lui lasciati e al loro insuccesso, e si fa domandare da un ipotetico lettore: « E come mai tante opere sono dimenticate o almeno così poco conosciute, così poco ri-

cercate? Come mai, con tanto ingegno, con tanto studio, con tanta pratica degli uomini e delle cose, con tanto meditare, con tanta passione per il buono e per il bello, con tanto candor d'animo, con tant'altre di quelle qualità che fanno il grande scrittore, questo, in cento opere, non ne ha lasciata neppur una di quelle che sono riputate insigni anche da chi non le approva in tutto, e conosciute di titolo anche da chi non le legge? ». A tali domande il Manzoni dà questa risposta: « Le ragioni di questo fenomeno si troverebbero con l'osservar molti fatti generali; e trovate, condurrebbero alla spiegazione di più altri fenomeni simili. Ma sarebbero molte e prolisse; e poi se non vi andassero a genio? se vi facessero arricciare il naso? ». Il Manzoni, dunque, ha rinunciato a risolvere il problema; nulla dunque c'è, qui, che autorizzi a concludere ch'egli ha addossato tutta la colpa dell'insuccesso al secolo e niente allo scrittore in esso vissuto, e che per ciò questo è un caso tipico della ricerca delle aggravanti, una prova di quell'estremismo che avrebbe dominato la mente dello scrittore nella visione e quindi nella ricostruzione storica di quel secolo.

A una siffatta conclusione viene, invece, con la massima disinvoltura, il nostro critico, affibbiando allo scrittore le idee da lui rifiutate, cioè prendendo per legittima espressione del suo pensiero le pagine degli *Sposi Promessi* dove quelle ragioni, che nella redazione definitiva non volle dire, sono esposte in una forma prolissa, poco chiara, per niente persuasiva, e suffragate da una teoria sul genio così curiosa che ben si comprende come lo scrittore non abbia esitato a rinnegarla, rinnegando con essa anche tutto il resto. Ma ecco che, ora, questa condanna non conta più nulla: il nostro critico prende proprio quelle pagine e se ne fa un'arma contro il romanziere, punendolo, così, per aver omesso nel testo definitivo ciò che serve tanto bene alla tesi dell'estremismo.

Dopo la reticenza, che il critico giudica voluta e intenzionale, viene la infedeltà al vero storico.

Prima di tutto, in linea generale, il Seicento vero non è, secondo il critico, quello del Manzoni, ma quello della Chiesa. Ma se così fosse, nulla ci dovrebbe e potrebbe esser di comune tra il giudizio del Manzoni e quello di due grandi uomini della Chiesa: Federigo Borromeo e Paolo Segneri. Invece le cose stanno ben altrimenti. Basta leggere il libro di P. Tommasini Mattiucci *Don Abbondio e i Ragionamenti sinodali di F. Borromeo* e quello di M. Ziino *Raffronti Manzoni*, per convincersi che il presunto pessimismo col quale il Manzoni avrebbe guardato il Seicento, è pienamente condiviso da que' due autorevoli rappresentanti della Chiesa, e non si capisce perchè la raffigurazione artistica di quel secolo data dallo scrittore moderno avrebbe dovuto avere toni e colori e spiriti diversi da quelli coi quali la realtà storica ci appare rappresentata in quei due scrittori contemporanei. O dobbiam forse accusare d'estremismo pessimistico il Borromeo quando in uno de' suoi *Ragionamenti* — per citare uno solo de' molti esempi che quell'opera offrirebbe — esce a dire: « ... il solo aspetto de' sacerdoti, ne' quali più non risplendono gli antichi e reverendi costumi, assai ci compunge e ci contrista, e de' nostri passati mali e de' presenti ancora ci fa molto ben'avveduti »?

Il Segneri da parte sua — anche qui mi limito a un solo esempio fra i tanti — ragionando dello spirito di vendetta, descrive la torbida vita dei vendicativi con tinte così fosche, che quelle adoperate dal Manzoni, trattando il medesimo argomento, non appaiono nè esagerate nè eccessive. « Avete spento il vostro avversario; ma vi avrete irritata la sua famiglia, irritati i suoi fautori. Quindi oh che torbida vita conviene menare; non si può nemmen ire con sicurezza; ma convien sempre mandare innanzi a spiare chi v'è, chi

vi fu, chi è probabile che vi venga; ogni volto nuovo mette sospetto. Se si cammina, bisogna temer d'insidie nelle strade; bisogna consumar il più certo delle sue rendite in mantener servidori, i quali difendano, e in dar sempre pascolo a certe bocche, che voi chiamate di fuoco e che però non si scorgono mai satolle ». Questo diceva il Segneri dal pulpito, nè descrivendo tale aspetto della società contemporanea, intendeva comunque svalutare la portata e l'efficacia dei rimedi additati e messi in opera dalla Chiesa. Perchè fare il torto al Manzoni di credere che le medesime cose egli abbia dette e rappresentate con animo diverso da quello del Segneri, cioè caricando le tinte più del bisogno e dando a quelle cose un rilievo a bella posta esagerato?

.*.*

Ma dove l'estremismo manzoniano fa — secondo il nostro critico — l'estremo di sua possa, è nell'episodio della Signora di Monza; cosa più che naturale, perchè quest'episodio « si svolge per intero negli ambienti religioso e aristocratico, cioè in quelli sui quali si era concentrato il pessimismo manzoniano ».

Questo atteggiamento spirituale dello scrittore di fronte alla vicenda drammatica rappresentata nell'episodio, avrebbe determinato in questo un difetto estetico, e sarebbe « l'uniformità nel male, sia esso iniquità vera e propria e connivenza o indifferenza o acquiescenza o pochezza di mente: ciò è antistorico e antiestetico. La storia e l'arte sono egualmente varie ». Sentenza d'oro; ma, quando la cerchia degli eventi è ristretta, e corto il tempo, non è detto che sempre la varietà s'avveri nella storia e nell'arte. E' quindi irragionevole chiamare antistorico e antiestetico il dramma di Gertrude solo perchè la storia non ha voluto e la fantasia non ha creduto di farlo vario.

Tutti i personaggi dell'episodio sono pel nostro critico storicamente falsi ed esteticamente assurdi. Il principe padre? Un mostro, che supera i limiti d'ogni credibilità. « E' anche ammissibile la storicità di un individuo del genere del principe, ma come eccezione, come uno di quelli che si definirebbero oggi casi patologici: la patologia psichica è pure una realtà. Ma che mostri identici ad esso costituissero la generalità del secolo, o anche una maggioranza qualsiasi, questo noi crediamo indimostrabile; e che il Manzoni abbia scelto proprio quello come tipo, portando all'assurdo un costume, questa è la prova del suo estremismo storico ».

Un momento: dov'è mai che il Manzoni ha detto o lasciato credere che mostri simili a quel principe « costituissero la generalità del secolo o anche una maggioranza qualsiasi »? Non l'ha detto (e tanto meno in così malo modo), perchè sarebbe stato ridicolo il solo pensarlo, essendo ridicolo il supporre che un artista, creando una figura, creda d'aver creato una generalità!

Ancora: se la storicità d'un essere siffatto è ammissibile, sia pure come caso patologico, con qual diritto la critica può far carico allo scrittore d'aver plasmato la sua finzione sul modello di quell'essere storicamente esistito?

Ma il peggio si è che la colpa dello scrittore è assai più grave, perchè, mentre da una parte gli si fa il carico che s'è visto, dall'altra lo si accusa d'aver immaginata lui, sotto la suggestione del suo pessimismo, una mostruosità che, per quell'individuo, la storia non conosce. Vero è che questa seconda colpa è del tutto involontaria, perchè il Manzoni, quando scrisse il suo romanzo, ignorava la vera storia di Martino de Leyva, il quale fu certo molto migliore del principe padre di Gertrude. Ma questa circostanza, anzichè un'attenuante, diventa un'aggravante agli occhi del critico; infatti il raffronto tra i particolari immaginati dallo scrittore e

quelli storici « ci dà la prova perentoria della mentalità con cui egli (il Manzoni) immaginava, e quindi del suo estremismo nei riguardi della figurazione del secolo ».

Altro che mentalità giansenistica ! Qui abbiamo a che fare addirittura con una mentalità barbarica ! E se ne ha, purtroppo, una conferma (a parer del critico, colto anche lui, si vede, da furor estremista) nella figurazione della madre di Gertrude : « ... non una mamma nè comunque una persona, ma una marionetta ». E perchè è una marionetta, « qui non abbiamo una madre inumana verso la figlia, ma un romanziere inumano verso la madre. L'inumanità è nella fantasia che ha immaginato un tal mostro ! ». Si può farneticare più di così ? E il guaio è che con uno a cui i fumi dell'estremismo han dato alla testa, c'è poco da fare e poco da ragionare, perchè alle vostre pacate e discrete osservazioni, dirà che gli par di sognare : così appunto dice a proposito dell'osservazione del Busetto, che questa madre « sta bene, com'è nel romanzo, appena rilevata sullo sfondo del quadro, senza un palpito materno suo proprio ».

Gli sembrerà dunque di sognare se io gli citerò una poesia dell'epoca (*Seicento*, 2^a ed., p. 11), nella quale una povera giovane costretta a monacarsi, si sfoga inveendo contro il « barbaro genitore, sasso al suo pregare, scoglio al suo pianto », che aveva messo in opera ogni sorta di minacce, d'ingiuriosi accenti, d'inganni per indurla al mal passo ; e contro la madre, ch'è una Furia, una Megera, « che trasse in grembo a' scogli i suoi natali ». E ciò che la tradì fu « quel simular di compiacerle in tutto ; quel dir : Mio ben, mia figlia amata ». Non son tali e quali il padre e la madre di Gertrude ? Casi patologici, e non « la generalità del secolo », nè una « maggioranza qualsiasi » ; ma insomma son due coppie con le quali si può iniziare una collezione, sicuri che ulteriori indagini l'arricchiranno di non pochi altri esemplari.

« Malafede : ecco lo stato di animo unico che il Manzoni suppone nei principali personaggi dell'episodio ».

Per coerenza logica, di codesta malafede si dovrebbe pensare quello che il critico ha testè mostrato di credere della inumanità, cioè che tale malafede fosse nella fantasia che ha creato quei personaggi. Se non fosse così, la fantasia del Manzoni avrebbe creato una badessa e un vicario ben diversi da quelli che in piena malafede collaborano col principe ai danni di Gertrude : una badessa quale l'avrebbe voluta il critico, cioè un'anima in tempesta, agitata da dubbi, da scrupoli, da impulsi di ribellione, ecc. ; e un vicario, anche lui foggato secondo i desideri del critico, cioè non solo ligio al suo dovere e coscienzioso, ma anche libero da quel po' di prevenzione che il principe sa insinuare abilmente nel suo animo circa la vocazione della figlia.

Invece la psicologia della badessa, quale l'ha ideata il Manzoni, è d'una semplicità desolante ; ella non pensa che a una cosa sola : al lustro e all'interesse del monastero ; tutto il resto non è affar suo : il dramma intimo di Gertrude non la tocca. Ma che per ciò ? Forse che ideando una tale figura, spiritualmente così insignificante e volgare, il Manzoni ha commesso un delitto di lesa reverenza verso le alte gerarchie della vita monastica ? Ma no ; anzi quella badessa, appunto perchè così semplice, ci appare, pur nella sua scaltrita ingenuità, una perla in mezzo al tanto fango che imbrattava i monasteri del tempo.

E quel dabben'uomo del vicario non merita davvero d'essere trattato come uno sciocco per non aver capito nulla della diabolica macchinazione di cui anch'egli era uno strumento. Ma come ? Si accusa lo scrittore di aver messo troppo in cattiva luce certi aspetti della vita ecclesiastica, e quando ci presenta un prete per bene, che fa il suo dovere, lo si biasima per aver immaginato un eccesso di « buonafede compatta » !

L'estremismo pessimistico del Manzoni si manifesterebbe poi, in una forma antistorica e antiestetica, anche nel ratto di Lucia. Questo fatto costituisce la chiave di volta dell'intreccio, ma appartiene alla finzione, non alla storia, e lo scrittore contravviene alla verità storica, addossandone la responsabilità alla Signora di Monza. Suor Virginia de Leyva ha commesso ben altri delitti, ma non ha commesso quello; e l'averglielo fatto commettere (« per una iniziale necessità meccanica, cioè d'intreccio, non per una necessità psicologica ») sarebbe un'altra prova del preteso estremismo, dal quale lo scrittore sarebbe stato indotto, anche in questo caso, a cercare, nella rappresentazione della vita monastica del Seicento, non le attenuanti, ma le aggravanti. Sicchè, immaginando contro la verità storica che il ratto di Lucia avvenga con la complicità di Gertrude, il Manzoni avrebbe commesso un doppio errore: un errore estetico e psicologico, omettendo di descrivere il dramma della resistenza di Gertrude contro Egidio (dramma di cui è cenno nel processo); un errore di giudizio, in quanto « ha caricato il carattere della donna di un delitto che non solo essa non ha commesso, ma che è maggiore di quanti ne abbia commessi ».

Codesto errore di giudizio sarebbe un altro significativo portato della valutazione pessimistica che della vita aristocratica e monastica del Seicento fece il Manzoni in contrasto con quella che ne ha fatto, e *deve farne*, la Chiesa!

••

Ma poichè tutte le osservazioni e le argomentazioni del critico mirano a mettere in rilievo il presunto contrasto di giudizi, è chiaro che una volta dimostrato inesistente e illusorio un tale contrasto, tutte quelle osservazioni e argomentazioni cadono come premesse d'un

sofisma: anche quelle di carattere estetico, perchè evidentemente ispirate e suggerite dalle esigenze della tesi.

Che l'asserito contrasto non sussiste, è stato già affermato e provato qui addietro; ma voglio darne una riprova, come conclusione di questo mio scritto e con riferimento analogico al caso di Gertrude.

Il romanziere non ha affatto aggravato artificiosamente lo scandalo della Signora di Monza e quindi non ha per nulla contribuito a render più fosca e sinistra la visione della vita aristocratica e monastica del Seicento. Se mai, in un caso analogo, è stata proprio la Chiesa a fornire gli elementi per la più larga e pubblica conoscenza e riprovazione dello scandalo, senza timore che ciò le potesse recar pregiudizio. Alludo a quel turpe episodio che si svolse in un Collegio di via Ghibellina a Firenze nel 1641, dove le povere educande, anzichè alle pure idealità dello spirito, venivano con satanica malizia iniziate ai godimenti della carne da una Faustina Mainardi con la connivenza del canonico Pandolfo Ricasoli e del prete Jacopo Fantoni. Ebbene, che fece la Chiesa di fronte a uno scandalo che non ha nulla da invidiare a quello, quasi contemporaneo, di Gertrude? Cercò forse di soffocarlo? Niente affatto; anzi diede ad esso la più larga e clamorosa pubblicità. Il 14 novembre di quell'anno, nel vasto refettorio del convento di S. Croce, parato a lutto, alla presenza del Cardinal Carlo e di tutti gli altri Principi di Casa Medici, di teologi, di religiosi, della nobiltà e d'una folla d'altre persone, furono esposti all'altrui vista sopra un palco i rei, vestiti di cappe, con diavoli e fiamme, inginocchiati ai piedi dell'Inquisitore; e un religioso lesse dal pulpito ad alta voce il processo con la dettagliata esposizione di tutti gli immondi particolari confessati dai tre manigoldi.

Che cosa ha da dire in proposito il nostro critico? Egli, preparandosi il terreno a dimostrare la presunta

opposizione di giudizi tra il Manzoni e la Chiesa, osserva: « Il Vangelo ha ammonito: guai a coloro per i quali gli scandali nascono. La Chiesa ha aggiunto per suo conto: guai a coloro che li diffondono ». Voler dimostrare che il Manzoni fu lì lì per cadere sotto la sanzione del secondo guaio, è mettersi nella dura ma logica necessità di dire che, a parità di condizioni ne' riguardi dello scandalo, sotto quella sanzione è caduta piuttosto la stessa Chiesa. Ma questa sarebbe una grossa eresia, e noi la respingiamo; e con essa respingiamo la tesi dell'estremismo storico dei *Promessi Sposi* e la conseguente tesi dell'antagonismo tra il Manzoni e la Chiesa nel giudizio sul Seicento.

CAPITOLO OTTAVO

L'uomo della rivolta.

Quando Bortolo Castagneri fu avvisato in confidenza non si sa da chi, che Renzo non istava bene in quel paese, e che farebbe meglio a entrare in qualche altra fabbrica, cambiando anche nome per qualche tempo, intese per aria, non domandò altro, corse a dir la cosa al cugino, lo prese con sè in un calessino, lo condusse a un altro filatoio, discosto da quello forse quindici miglia, e lo presentò sotto il nome di Antonio Rivolta, al padrone, ch'era nativo anche lui dello stato di Milano, e suo antico conoscente.

Il nuovo padrone fu così discreto da non chieder notizie sul passato di quell'Antonio Rivolta, e non ebbe alcuna ragione di sospettare che quel poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo nè allora nè mai, si fosse trovato, con un sottilissimo filo, attaccato alle troppe e troppo gran cose, delle quali si darà or qui una illustrazione critica, individuando e seguendo appunto quel filo.

Dell'essersi trovato in tanti impicci, Renzo in coscienza non poteva sentirsi responsabile, e non aveva quindi torto di prendersela con quelli che comandavano e non avevano senno e mano per dar buone leggi e farle rispettare. Il povero campagnuolo criticava e giudicava, come voleva chi lo faceva parlare a quel modo secondo le leggi della verosimiglianza; ma così parlando, interpretava insieme il pensiero e l'animo del suo suggeri-

tore, portato dalla propria indole non solo alla moderazione e al compatimento, ma anche a preferire forme e tinte intonate a un giusto senso della verità umana, la quale è sempre un misto di serio e di faceto, di tragedia e di commedia.

Come s'è spiegato nel secondo capitolo di questo libro, lo stato d'animo in cui il poeta si trovava quando s'accinse a scrivere il romanzo, lo avrebbe spinto ad usare, nella descrizione delle condizioni politiche del tempo, colori foschi e parole grosse; ma la sua natura reagì a quell'impulso, ed egli fece prevalere nel quadro i toni dell'ironia, dell'umorismo e della satira blanda, senza fiele.

Già nell'introduzione, per bocca dell'anonimo, son prese in giro le gerarchie dell'amministrazione statale col paragonarle a un sistema planetario, il cui influsso, di benefico che sarebbe potuto riuscire per sua natura, era divenuto malefico per opera del demonio. « E veramente, considerando che questi climi sijno sotto l'amparo del Re Cattolico nostro Signore, che è quel Sole che mai tramonta, e che sopra di essi, con riflesso Lume, qual Luna giammai calante, risplenda l'Heroe di nobil prosapia che *pro tempore* ne tiene le sue parti, e gl'Amplissimi Senatori quali Stelle fisse, e gl'altri Spettabili Magistrati qual'erandi Pianeti spandano la luce per ogni dove, venendo così a formare un nobilissimo Cielo, altra causale trovar non si può del vederlo tramutato in inferno d'atti tenebroosi, malvagità e sevitie, che dagl'huomini temerarij si vanno moltiplicando, se non se arte e fattura diabolica, attesoche l'humana malitia per sè sola bastar non dovrebbe a resistere a tanti Heroi, che con occhj d'Argo e braccj di Briareo si vanno trafficando per li pubblici emolumenti ». Sferzata, quest'ultima, da levar la pelle a quegli Eroi (gli alti funzionari del governo spagnuolo), la cui proverbiale rapacità avida e ingorda

è qui rappresentata burlescamente con le immagini d'Argo e Briareo e ironicamente con l'attribuzione al verbo *trafficare* del significato buono che aveva nella lingua antica di « adoperarsi, aver cura ».

Del pari finisce con l'essere una canzonatura della titolomania, della pettoruta alterigia, del tonar minaccioso a vuoto dei governatori, tutta la documentazione relativa ai bravi nel primo capitolo del romanzo. Sembrano altrettanti emuli del Capitan Spavento di Vallinferna quegli eccellentissimi e illustrissimi signori che portavano nomi e titoli così altisonanti, come un Don Carlo d'Aragon, Principe di Castelvetro, Duca di Terranuova, Marchese d'Avola, Conte di Burzeto, grand'Ammiraglio e gran Contestabile di Sicilia, Governatore di Milano e Capitan Generale di Sua Maestà Cattolica in Italia; e un signor Juan Fernandez de Velasco, Contestabile di Castiglia, Cameriere maggiore di Sua Maestà, Duca della città di Frias, Conte di Haro e Castelnovo, Signore della Casa di Velasco e di quella delle sette Infanti di Lara, Governatore dello Stato di Milano; e un signor Don Pietro Enriquez de Azevedo, Conte di Fuentes; e un Don Giovanni di Mendoza, Marchese de la Hynojosa; e così via.

Ma quello tra codesti governatori, che, se non riuscì meglio degli altri nella lotta contro i bravi, ha avuto la fortuna d'acquistarsi nella memoria de' posteri quel posto di cui tutti i suoi portamenti davano indizio che avesse una gran smania, è il signor Gonzalo Fernandez de Cordova, sotto il governo del quale accadde la passeggiata di don Abbondio. Infatti fu proprio lui che, senza saperlo, ebbe nelle mani quel sottilissimo filo con cui Renzo si trovò attaccato a quelle troppe e troppo gran cose. « Non si creda però (avverte il Manzoni, col suo solito sorriso ironico, alla fine del capitolo ventesimosesto) che don Gonzalo, un signore di quella sorte, l'avesse proprio davvero col povero filatore di montagna; che

informato forse del poco rispetto usato e delle cattive parole dette da colui al suo re moro incatenato per la gola, volesse fargliela pagare; o che lo credesse un soggetto così pericoloso, da perseguitarlo anche fuggitivo, da non lasciarlo vivere anche lontano, come il senato romano con Annibale ». In queste parole è concentrato tutto lo spirito comico delle relazioni corse tra don Gonzalo e Renzo. Se quest'ultimo è paragonato ad Annibale (re moro), la beffa non tocca lui ma l'altro, assunto per un momento all'onore di rappresentare, a sproposito, nientemeno che il Senato romano.

In tutto ciò che riguarda queste relazioni c'è un leggiadro sapore di parodia, che va messo in rilievo, anche perchè c'è sotto la satira degli uomini e dei sistemi del governo spagnuolo.

Le gride uscivano a getto continuo; ma eran parole al vento; e i primi a ridersene erano i bravi. Così accadde che, quantunque l'illustrissimo ed eccellentissimo signore, il signor Gonzalo de Cordova il 5 ottobre 1627 avesse nuovamente tonato contro di essi, i due mandati da don Rodrigo poterono eseguire indisturbati l'ordine ricevuto, alla distanza di un anno, un mese e due giorni da quella grida. Se questa, che li riguardava personalmente nella loro qualità di bravi, era per loro acqua passata, per il mandante lo era quella del 15 ottobre 1627 contro « le violenze, quali seguono da feudatari, nobili, mediocri, vili e plebei »; ch'è la grida fatta vedere a Renzo dal dottor Azzecagarbugli, dove c'è anche la minaccia contro « quel prete non faccia quello che è obbligato per l'ufficio suo »; e sotto le firme: *Gonzalo Fernandez de Cordova, Platonus, Vidit Ferrer.*

Era quella certo la prima volta che Renzo sentiva nominare que' due personaggi, Gonzalo e Ferrer; e l'inventore della vicenda volle farglieli risuonare all'orecchio proprio in quell'angoscioso momento, perchè nel disegno del racconto egli era predestinato a fare con

Ferrer la parte di guardia d'onore, e con don Gonzalo la parte del fuoruscito compromettente.

A Renzo quel *vidit Ferrer*, posto sotto la grida che faceva per lui, rimase così impresso nella mente, che quando, travolto dalla bufera della sommossa, sentì fare dai tumultuanti il nome del gran cancelliere come di colui che aveva fissato il prezzo giusto del pane, ma non era stato obbedito dai fornai, si confermò nell'idea, che le cose del mondo, sia in basso che in alto, andavano male non per colpa di quelli che facevan le leggi, ma per colpa di quelli che non sapevano farle rispettare. E vi si confermò ancor più quando vide quella decorosa vecchiezza, quel volto improntato di bontà, quei sorrisi, quei baci largiti a destra e a sinistra. Ah se quel caro vecchione avesse conosciuto i fornai ribelli, gli incettatori di frumento, come lui, Renzo, conosceva quel birbone soverchiatore, che s'infischiava d'una certa grida, che anch'essa aveva in cima una faccia d'ariano con la corda al collo e sotto *vidit Ferrer!* Chi avesse detto all'infatuato ammiratore del gran cancelliere, che il vero responsabile della sommossa era proprio costui per aver fissata una tariffa irragionevole e insostenibile, perchè sproporzionata al prezzo della farina! Renzo non avrebbe capito la cosa; e tanto meno l'avrebbe capita se gliel'avessero spiegata col curioso paragone della fede di battesimo: « Fece come una donna stata giovine, che pensasse di ringiovanire, alterando la sua fede di battesimo ».

Il vecchio Ferrer, dunque, era stato leggero come una donna ambiziosa nel provvedimento della tariffa. Presa la cantonata, non volle riconoscere il suo errore, e tenne duro. Se prima era per il popolo l'uomo del suo cuore, poi ne divenne l'idolo, « per quella tariffa così favorevole ai compratori e per quel suo tener duro contro ogni ragionamento in contrario ». Di qui quel suo gesto, che par tanto animoso, di venir tra la folla tumultuante,

senza alcun apparato di forze, sfidandone, calmo, untuoso, accomodante e remissivo, la furia cieca. Egli sapeva bene di non correre alcun pericolo. Veramente non lo assicurava la coscienza, sotto l'usbergo del sentirsi pura; lo assicurava la popolarità: « rimordendogli probabilmente la coscienza d'essere co' suoi spropositi e con la sua ostinazione, stato causa, o almeno occasione di quella sommossa, veniva ora a cercar d'acquietarla e d'impedirne almeno il più terribile e irreparabile effetto: veniva a spender bene una popolarità male acquistata ».

Non l'impero dell'autorità, non la forza delle leggi, non il senso della giustizia, non l'interesse del popolo, ressero e sorressero la condotta, gli atti, le parole del gran cancelliere in quella circostanza, ma la preoccupazione interessata di spender la propria popolarità per sedar la sommossa, pur sapendo di non poter fare nulla di quel che andava promettendo.

E' la commedia nella tragedia. Prima il capitano di giustizia, che si sgola per ottenere la calma, e in quella che sta esaltando la bontà dei milanesi (« siete stati sempre buoni fi... ») è colpito nella fronte, proprio sulla protuberanza sinistra della profondità metafisica (designazione scherzosa, allusiva alla teoria di Gall sulla localizzazione nel cervello delle varie facoltà della mente) è colpito, dico, da una sassata, che gli fa morir sulle labbra l'elogio in un « ah! canaglia ». Poi la scena, descritta con finissimo umorismo, del passaggio di Ferrer in carrozza tra gli evviva della guardia d'onore di cui faceva parte Renzo, con la macchietta stupenda di Pedro il guidatore, ch'è a sua volta guidato dalle esortazioni del padrone. Poi la finta cattura del vicario di provvisione, il ritorno al castello tra i micheletti venuti a portare l'aiuto di Pisa, il riaversi del vicario quand'è in salvo (« si svolse, si sgroppò, s'alzò »), il suo proponimento di dimettersi subito e di ritirarsi in

una grotta, e la preoccupazione di Ferrer al pensiero di ciò che avrebbero detto di quel fracasso don Gonzalo, il conte duca, il re. Ma forse il poeta, su quest'ultimo punto, esagerò un poco: al caro vecchione la lunga esperienza aveva insegnato che certi affari interni della Lombardia nel viaggio da Milano a Madrid perdevano quasi il cento per cento della loro gravità. Ne è prova il fatto che il re, non che punire il vicario di provvisione (Lodovico Melzi) lo creò, poco dopo, conte.

Nell'elaborare, ai fini dell'arte, il materiale storico relativo alla sommossa del pane, il Manzoni ebbe cura di metter bene in rilievo come quel fenomeno, sotto i caratteri specifici dell'epoca, abbia obbedito in fondo a quelle forze occulte che trascendono l'arbitrio umano. Introducendo, poi, quest'episodio nel romanzo, seppe fondere così sapientemente la parte storica con la parte inventata, da ottenere un impasto mirabilmente omogeneo, ragionevole e naturale. La finzione si è insinuata nel vero storico in modo da non disturbare lo sviluppo dialettico dei fatti, ma da divenirne anzi un elemento essenziale, posto a significare ciò che v'è di eterno e immutabile nella natura umana.



I capitoli decimoquarto e decimoquinto — quelli nei quali Renzo, improvvisatosi tribuno della plebe, cade nella trappola del poliziotto, è catturato e scappa dalle mani dei birri — sotto le forme d'una banale avventura di piazza e di taverna, sono una satira di certe arti poliziesche e di certi sistemi di giustizia criminale, che il progresso della civiltà non ha forse del tutto distrutti. Non per nulla, a proposito delle esortazioni che il notaio criminale fa a Renzo nel condurlo al palazzo di giustizia tra i birri (esortazioni che, capite a volo nel loro vero senso, « non

servirono ad altro che a confermarlo nel disegno che già aveva in testa, di far tutto il contrario »), il narratore esce in queste riflessioni di carattere generale, buone per tutti i tempi e per tutti i paesi: « Nessuno concluda da ciò, che il notaio fosse un furbo inesperto e novizio; perchè s'ingannerebbe. Era un furbo matricolato, dice il nostro storico, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici; ma, in quel momento, si trovava con l'animo agitato ». (Questa e le riflessioni che seguono, sono attribuite all'anonimo per la solita ragione che il Manzoni addossa a lui i giudizi che non gli piaceva di dare in persona propria. Per parlare di furberia con cognizione di causa, bisogna essere o furbi o amici di furbi. Lui, il Manzoni, se ne lava le mani, e lascia dir l'anonimo: che qualcuno non pensasse di attribuire al rifacitore una certa competenza in materia di furberia!). « A sangue freddo vi so dir io come si sarebbe fatto beffe di chi, per indurre un altro a fare una cosa per sè sospetta, fosse andato suggerendogliela e inculcandogliela caldamente, con quella miserabile finta di dargli un parere disinteressato da amico. Ma è una tendenza generale degli uomini, quando sono agitati e angustati, e vedono ciò che un altro potrebbe fare per levarli d'impiccio, di chiederglielo con istanza e ripetutamente e con ogni sorte di pretesti; e i furbi, quando sono angustati e agitati, cadono anche loro sotto questa legge comune. Quindi è che in simili circostanze fanno per lo più una così meschina figura. Que' ritrovati maestri, quelle belle malizie con le quali sono avvezzi a vincere, che son diventate per loro quasi una seconda natura, e che messe in opera a tempo, e condotte con la pacatezza d'animo, con la serenità di mente necessarie, fanno il colpo così bene e così nascostamente, e conosciute anche dopo la riuscita, riscotono l'applauso universale; i poverini, quando sono alle strette, le adoperano in fretta, all'impazzata, senza garbo nè grazia. Di ma-

niera che a uno che li veda ingegnarsi e arrabbattarsi a quel modo, fanno pietà e movon le risa, e l'uomo che pretendono allora di mettere in mezzo, quantunque meno accorto di loro, scopre benissimo tutto il loro gioco, e da quegli artifizi ricava lume per sè, contro di loro. Perciò non si può mai abbastanza raccomandare a' furbi di professione di conservar sempre il loro sangue freddo, o d'esser sempre i più forti, che è la più sicura ».

Ecco servita la furberia professionale! E a servirla ancor meglio, ecco lo scacco della fuga di Renzo, furbo anche lui la sua parte, ma non di professione, e galantuomo.

Furbo ma galantuomo si definisce Renzo da sè; invece, a sentirlo predicar come un tribuno, un segugio della polizia fiuta in lui il « reo buon uomo », il merlo da pigliar in trappola senza dar nell'occhio, e da portar caldo caldo al palazzo di giustizia: il sedizioso ideale, come non poteva desiderar di meglio il povero capitano di giustizia, « il quale ognun può pensare che sentimenti avesse per le sollevazioni e per i sollevati con una pezzetta d'acqua vulneraria sur uno degli organi della profondità metafisica ».

« Chi è di questi bravi signori, che voglia insegnarmi un'osteria, per mangiare un boccone e dormir da povero figliuolo? ». « Son qui io a servirvi ». E lo servì a regola d'arte: non l'arresto immediato che avrebbe sollevato le proteste dei presenti, e nemmeno la finta di condurlo al palazzo di giustizia come a un albergo. Bisognava fargliene dire e fare di più grosse per giustificare la cattura: il vino poteva essere un ottimo alleato. E così fu: il vino, mentre toglieva il senno a Renzo, procurava al bargello non solo le generalità del reo buon uomo, ma anche le parole e gli atti che potevano farlo apparire un ribelle pericoloso. Il tutto fu subito riferito a chi di dovere; e l'ordine di cattura fu

senz'altro passato a un notaio criminale per l'esecuzione.

Con la fuga del prevenuto il piccolo fatto di cronaca poliziesca diventa un avvenimento clamoroso, che dà luogo a un incidente diplomatico tra il governatore di Milano e la Repubblica di S. Marco. E qui entra in scena, tiratovi da quel sottilissimo e invisibile filo di cui s'è detto, don Gonzalo Fernandez de Cordova, al quale l'avventura di Renzo, benchè fantastica, procurò maggior notorietà che non la sfortunata impresa di Casale, di cui la storia parla solo perchè è legata alle azioni politiche e militari di Carlo Emanuele I, di Richelieu e di Luigi XIII.

Avrebbe potuto sostenere il paragone di questi gran nomi, l'omonimo antenato che conquistò a Ferdinando il Cattolico il regno di Napoli; ma lui! Che importa che avesse in casa una gloria come quella, se non aveva saputo far altro che mostrarsi indegno di portare tanto nome! L'uomo che, non avendo colta alcuna palma nella guerra di Fiandra, aveva promossa quella del Monferrato per rifarsi d'un tale smacco, e all'assedio di Casale non aveva fatto che commetter spropositi su spropositi, offriva all'artista la nota comica per variare e alleggerire piacevolmente la pura narrazione storica e togliere con un tenue e diffuso umorismo ogni disuguaglianza di tinte e di toni tra quella narrazione e l'invenzione accortamente insinuatavi senza traccia di trapassi e suture, con una linea ininterrotta di sviluppo dialettico.

Don Gonzalo, dunque, andava commettendo spropositi su spropositi a Casale. Così almeno dice qualche storico. « Su questo noi lasciamo la verità a suo luogo, disposti anche, quando la cosa fosse realmente così, a trovarla bellissima, se fu cagione che in quell'impresa sia restato morto, smozzicato, storpiato qualche uomo di meno, e, *ceteris paribus*, anche soltanto un po' meno danneggiati i tegoli di Casale ». La qual riflessione va

intesa nel senso, che, in una guerra ingiusta, è una vera fortuna che chi dovrebbe esserne l'arbitro, sia debole e incapace.

In questi frangenti don Gonzalo ricevette la nuova della sedizione di Milano e ci accorse in persona.

« Qui, nel ragguaglio che gli si diede, fu fatta anche menzione della fuga ribelle e clamorosa di Renzo, de' fatti veri e supposti, ch'erano stati cagione del suo arresto; e gli si seppe anche dire che questo tale s'era rifugiato sul territorio di Bergamo ». (« E quella riva lì è bergamasca? ». « Terra di San Marco ». « Viva San Marco ». Il giorno innanzi aveva gridato: Viva Ferrer). « Questa circostanza fermò l'attenzione di don Gonzalo. Era informato da tutt'altra parte, che a Venezia avevano alzata la cresta per la sommossa di Milano; che da principio avevan creduto che sarebbe costretto a levar l'assedio da Casale, e pensavan tuttavia che ne fosse ancora sbalordito, e in gran pensiero: tanto più che, subito dopo quell'avvenimento, era arrivata la notizia, sospirata da que' signori e temuta da lui, della resa della Roccella. E scottandogli molto, e come uomo e come politico, che que' signori avessero un tal concetto de' fatti suoi, spiava ogni occasione di persuaderli, per via d'induzione, che non aveva perso nulla dell'antica sicurezza; giacchè il dire espressamente: non ho paura, è come non dir nulla. Un buon mezzo è di fare il disgustato, di querelarsi, di reclamare: e perciò, essendo venuto il signor residente di Venezia a fargli un complimento e ad esplorare insieme nella sua faccia e nel suo contegno, come stesse dentro di sè (notate tutto: chè questa è politica di quella vecchia fine), don Gonzalo, dopo aver parlato del tumulto, leggermente, e da uomo che ha già messo riparo a tutto »; aveva elevato solenne protesta, « perchè un malandrino, un ladrone pubblico, un promotore di saccheggio e d'omicidio, il famoso Lorenzo Tramaglino, che nelle mani stesse della giustizia,

aveva eccitato sommossa per farsi liberare, fosse accolto e ricettato nel territorio bergamasco. Il residente aveva risposto che la cosa gli riusciva nuova, e che scriverebbe a Venezia, per poter dare a sua eccellenza quella spiegazione che il caso avesse portato ».

Poco dopo perveniva al capitano di Bergamo l'ordine « in istile pacato » di far indagini nella sua giurisdizione, e segnatamente nel tal paese, per la scoperta d'un soggetto così pericoloso. Il capitano, fatte le sue diligenze « come aveva capito che si volevano, rispose che il soggetto era irreperibile ». E il soggetto s'era reso irreperibile, perchè qualcuno che bazzicava il palazzo di giustizia a Bergamo, aveva avvertito in confidenza Bortolo Castagneri.

La risposta del residente di Venezia giunse a don Gonzalo al campo sopra Casale, « dov'era tornato e dove aveva tutt'altri pensieri ». Letto il dispaccio, « alzò e dimenò la testa, come un baco da seta, che cerchi la foglia: stette lì un momento, per farsi tornar vivo nella memoria quel fatto, di cui non ci rimaneva più che un'ombra; si rammentò della cosa; ebbe un'idea fugace e confusa del personaggio; passò ad altro, e non ci pensò più ».



Il piccolo scacco diplomatico toccato a don Gonzalo nell'affare di Renzo, sarebbe da considerare come un semplice incerto del mestiere senza importanza pel credito dell'uomo e del politico, se non fosse stato inquadrato dal poeta in una vicenda che gli dà e ne riceve un senso malizioso di canzonatura. Delle troppe e troppo gran cose che gli occupavano la mente, quale gli riuscì meglio di quella attribuitagli dalla fantasia del poeta? Nessuna. E perchè era ambizioso e millantatore, la storia e la poesia se ne vendicarono fischiandolo come un cattivo attore.

Furon fischiate vere e proprie quelle che lo accompagnarono nell'inglorioso esodo da Milano; e a titolo d'infamia la storia registrò la risposta che, prima di lasciare il suo ufficio, diede ai commissari che, a tutela della salute pubblica, chiedevano misure preventive in vista del passaggio dei lanzichenecchi. Rispose « che non sapeva cosa fare; che i motivi d'interesse e di riputazione per i quali s'era mosso quell'esercito, pesavano più che il pericolo rappresentato; che con tutto ciò si cercasse di riparare alla meglio e che si sperasse nella Provvidenza ».

Del resto, per la verità e la giustizia occorre dire che una tale noncuranza della pubblica incolumità non fu una prerogativa e una colpa del solo don Gonzalo. Il suo successore, il celebre Ambrogio Spinola, mandato per raddrizzare quella guerra e riparare agli errori del Cordova, non tenne alcun conto del fatto che, con la peste alle porte, un gran concorso di gente era pericoloso, e con una grida bandì pubbliche feste per la nascita del principe Carlo, primogenito del re Filippo IV. Al qual proposito il Manzoni osserva: « La storia... ha descritte con molta diligenza le sue imprese militari e politiche, lodata la sua previdenza, l'attività, la costanza; poteva anche cercare, cos'abbia fatto di tutte queste qualità, quando la peste minacciava, invadeva una popolazione datagli in cura o piuttosto in balia ».

*
**

Tra i punti di riferimento che l'avventura milanese di Renzo ha con l'azione principale del romanzo, uno ve n'è che merita una particolare illustrazione per l'analogia che presenta con l'incidente diplomatico tra don Gonzalo e il residente di Venezia. Il colloquio tra questi due uomini politici, rappresentanti di due potenze nè amiche nè nemiche, sopra un fatto di nessun

momento, ma esagerato, gonfiato da una delle parti, non è riferito integralmente, ma dall'accento che vi si fa alla politica vecchia fine, si capisce che dovette essere una abile schermaglia fatta d'attacchi, contrattacchi, colpi e parate. Se ne può avere un'idea da un altro colloquio, da quello tra il conte zio e il padre provinciale: due potestà, due canizie, due esperienze, che giocano tra loro d'abilità, d'accortezza, d'astuzia, per mettersi sotto reciprocamente, a proposito di quel bel soggetto di Lorenzo Tramaglino, il pericoloso latitante protetto — cosa scandalosa per don Gonzalo — dalla Repubblica Veneta, e — cosa scandalosa per il conte zio — dal padre Cristoforo.

Il conte zio, al quale il conte Attilio si rivolge, come aveva promesso a don Rodrigo, per ottenere l'allontanamento di fra Cristoforo dal convento di Pescarenico, era del Consiglio segreto: una consulta, composta allora di tredici personaggi di toga e di spada, da cui il governatore prendeva parere, e che, morendo uno di questi o venendo mutato, assumeva temporaneamente il governo. Il Consiglio era stato naturalmente richiesto di parere in occasione della sommossa per il pane, e, occupandosene, era venuto anche a conoscenza delle gesta di Lorenzo Tramaglino. Così, quando il conte zio sente da Attilio, che il fra Cristoforo contro cui gli si chiedeva di metter in opera la sua influenza, era quello stesso fra Cristoforo che aveva scritta al padre Bonaventura la lettera trovata indosso a Lorenzo Tramaglino; l'affare privato di don Rodrigo diventa per lui anche un affare pubblico, e il consigliere segreto potrà agire contro il frate temerario, non solo perchè s'era messo in urto col nipote di un tanto zio, ma anche, e più, perchè proteggeva birboni della fatta di Lorenzo Tramaglino.

Dire, del ritratto del conte zio, la solita frase: non gli manca che la parola, sarebbe una banalità, anzi una falsità, perchè non solo ha la parola, ma, per un vero miracolo dell'arte, quella parola, oltre al senso, ha un

suono, quella voce ha un timbro, quel vento che va via allo sgonfiarsi delle gote, ci viene all'orecchio con un sibilo sommesso; quel fondo di goffaggine, dipintogli in viso dalla natura, velato poi e ricoperto, a più mani, di politica, noi lo abbiamo dinanzi agli occhi, e lo vediamo assumere a volta a volta gli aspetti conformi alle circostanze, accompagnando, come un commento visibile, quel parlare ambiguo, quel tacere significativo, quel restare a mezzo, stringendo gli occhi come a dire: non posso parlare; quel lusingare senza promettere, quel minacciare in cerimonia, quel dire: « io non posso niente in questo affare », in maniera da non essere creduto, pur essendo vero.

Tutti questi modi e mezzi il conte zio li metteva in opera per accrescere il suo credito: « nel farlo valere e nel farlo rendere con gli altri, non c'era il suo compagno ».

Se dalla descrizione passiamo all'azione, ecco l'abile maneggiatore di negozi grandi e piccoli prepararsi accortamente il terreno pel colloquio col padre provinciale e metter poi in opera tutta la sua politica per ottener da questo il provvedimento a carico di fra Cristoforo. Prima d'ogni altra cosa, l'interesse pubblico: « Questo padre Cristoforo, sappiamo che proteggeva un uomo di quelle parti, un uomo... vostra paternità n'avrà sentito parlare: quello che, con tanto scandalo, scappò dalle mani della giustizia, dopo aver fatto, in quella terribile giornata di San Martino... cose... cose... Lorenzo Tramaglino! ».

Il padre provinciale dice, come il residente di Venezia a don Gonzalo: « questa circostanza mi riesce nuova ». Poi osserva, timidamente: « Vostra magnificenza sa bene che una parte del nostro ufizio è appunto d'andare in cerca di traviati per ridurli ». E l'altro pronto: « Va bene; ma la protezione de' traviati d'una certa specie. Son cose spinose, affari delicati... ». « E

qui in vece di gonfiar le gote e di soffiare, strinse le labbra, e tirò dentro tant'aria, quanta ne soleva mandar fuori, soffiando ». E poi una vaga minaccia: « Potrebbe esser fatto qualche passo a Roma... non so niente... e da Roma venirle... ».

Il padre provinciale, su questo terreno della protezione de' traviati, non cede, e si mostra sicuro delle buone intenzioni di fra Cristoforo. Allora il conte tocca il tasto dellè cosette che quel religioso ha fatte in gioventù. Ma il padre provinciale ribatte: « E' la gloria dell'abito questa, signor conte, che un uomo, il quale al secolo ha potuto far dir di sè, con questo indosso diventa un altro ». Questa pronta reazione potrebbe far credere che l'accento ai trascorsi giovanili del frate fosse un passo falso. Era invece una mossa calcolata, l'appiglio per passare alla faccenda dei rapporti di fra Cristoforo con don Rodrigo: « C'è, dico, che lo stesso padre Cristoforo ha preso a cozzare con mio nipote, don Rodrigo ». « Oh! questo mi dispiace, mi dispiace, mi dispiace davvero ». Si faranno le indagini del caso, s'assumeranno informazioni, si vedrà come stanno le cose. No, no, insinua il conte; niente inchieste; meglio risolvere la questione all'amichevole, alla chetichella: un posticino un po' lontanetto dove mandare il frate, e tutto è finito: nessuno ci guadagna a rimestar le cose. Per fortuna si è ancora in tempo, la cosa non ha fatto chiasso: è ancora il caso d'un buon *principiis obsta*. Il padre provinciale nicchia; l'altro incalza. « Intendo benissimo quel che il signor conte vuol dire; ma prima di fare un passo ». « E' un passo e non è un passo, padre molto reverendo ». E poi se non si prende questo ripiego subito, subito, sarà un monte di disordini, un'iliade di guai... Il padre provinciale non s'arrende: teme che don Rodrigo prenda la cosa per una soddisfazione data a lui. Oh no, assicura il conte, il nipote non saprà nulla di que' maneggi, e, conforme al desiderio espresso da sua

paternità, farà qualche dimostrazione straordinaria di simpatia, d'amicizia, di devozione verso i cappuccini. « Mi vien chiesto per l'appunto un predicatore da Rimini »... E la sorte di fra Cristoforo è bell'e segnata.

« Un grande studio, una grand'arte, di gran parole, metteva quel signore nel maneggio d'un affare, ma produceva poi anche effetti corrispondenti. Infatti col colloquio che abbiamo riferito, riuscì a far andar fra Cristoforo a piedi da Pescarenico a Rimini, ch'è una bella passeggiata ».

Ma il conte zio non sarebbe riuscito a tanto se avesse avuto di fronte a sè una volontà e una coscienza, anzichè una prona servilità qual'è quella del padre provinciale. Costui era fatto apposta per essere giocato: non pensò neppur per un momento alla possibilità di trovare una scappatoia per salvar fra Cristoforo senza inimicarsi il conte zio. Ma al poeta piacque contrapporre a una personalità morale ambigua, un'altra non meno ambigua. L'una valeva l'altra, ed erano, in fondo, non due potestà, ma due debolezze.

Nel caso invece del conflitto tra don Gonzalo e Venezia per Renzo, le due forze in contrasto erano così disuguali, che quella che poteva di più (Venezia) giocò quella che poteva di meno (don Gonzalo). Fu così che il pregiudicato Renzo Tramaglino si mantenne irreperibile per quelli che lo cercavano col suo nome e cognome, e che, d'ordine superiore, dovevano ignorare che Renzo Tramaglino era divenuto, nel territorio di S. Marco, Antonio Rivolta.

CAPITOLO NONO

Dottori, scribi e farisei.

Un aspetto della vita, che la fantasia dello scrittore ha trasformato in materia non sorda alle intenzioni dell'arte, è « tutto quel complesso di cose e di persone che si chiamava la giustizia ». Qui l'artista ha profuso tutte le risorse del suo spirito arguto, del suo umorismo bonario, della sua ironia senza fiele, della sua beffa sempre indulgente verso le umane debolezze. Il giudizio e la condanna, non che perdere, acquistano serietà e forza dall'essere il loro valore riposto non già nella forma esteriore, sempre blanda, pacata, spesso scherzevole, ma nella sostanza delle cose.

Una requisitoria contro « la giustizia », è quel discorso che Renzo, improvvisatosi tribuno della plebe, tiene in un crocchio di tumultuanti, e che ha poi i suoi corollari nell'osteria della luna piena. Discorso e corollari hanno l'andamento bislacco d'uno sfogo in cui i riferimenti al caso personale son messi in rapporto con l'interesse pubblico per mezzo d'un curioso miscuglio di idee e di parole. Ma sotto c'è una dialettica, che fila bene anche saltando dall'affare del pane all'affare di don Rodrigo e viceversa. L'esordio propone la tesi, non perchè il dicitore conosca le regole dell'arte oratoria, ma perchè, spinto a parlare da un impulso irresistibile, vuol far capir subito al suo uditorio che non intende pascerlo di parole vane, ma indicargli piaghe e rimedi. « Signori miei, devo dire anch'io il mio debil parere? Il mio debil

parere è questo : che non è solamente nell'affare del pane che si fanno delle bricconerie : e giacchè oggi s'è visto chiaro che, a farsi sentire, s'ottiene quel che è giusto, bisogna andare avanti così fin che si sia messo rimedio a tutte quelle altre scelleratezze, e che il mondo vada un po' più da cristiani ». Bisognava dunque farsi sentire, ma non col solo obiettivo di risolvere la questione del pane, bensì mirando a un fine ben più alto, quello di por rimedio a tanti e tanti altri mali che affliggono il mondo. L'interesse egoistico allarga all'individuo l'orizzonte delle idee, ed egli vi spazia col pensiero senza perdere il contatto col suo punto di partenza : il palazzotto di don Rodrigo.

« Non è vero, signori miei, che c'è una mano di tiranni, che fanno proprio al rovescio de' dieci comandamenti, e vanno a cercar la gente quieta, che non pensa a loro, per farle ogni male, e poi hanno sempre ragione? anzi quando n'hanno fatta una più grossa del solito, camminano con la testa più alta, che par che gli s'abbia a rifare il resto? Già anche in Milano ce ne dev'essere la sua parte ».

L'approvazione d'unò degli ascoltatori incoraggia l'oratore a sviluppar questo punto. « Lo dicevo io ; già le storie si raccontano anche da noi. E poi la cosa parla da sè. Mettiamo, per esempio, che qualcheduno di costoro che voglio dir io, stia un po' in campagna, un po' in Milano : se è un diavolo là, non vorrà essere un angelo qui ; mi pare. Dunque mi dicano un poco, signori miei, se hanno mai visto uno di questi *col muso all'inferriata* ».

Ma il buon montanaro ha spiriti così poco rivoluzionari, che non si sogna nemmeno di chiamar in causa i legislatori come responsabili d'un tale stato di cose ; anzi ! « E quel che è peggio (e questo lo posso dir io di sicuro), è che le grida ci sono, stampate, per gastigarli ; e non già grida senza costrutto ; fatte benissimo, che noi

non potremmo trovar niente di meglio: ci sono nominate le bricconerie chiare, proprio come succedono; e a ciascheduna, il suo buon castigo. E dice (Renzo pensa alla grida fattagli vedere dal dottor Azzecagarbugli) sia che si sia, vili, plebei e che so io. Ora, andate a dire ai dottori, scribi e farisei (Renzo chiama così gli avvocati da strapazzo sullo stampo di quello di Lecco, ricordando che nel Vangelo i dottori della legge sono menzionati insieme con gli scribi e i farisei) che vi facciano far giustizia, secondo che canta la grida; vi danno retta come il papa ai furfanti: cose da far girare il cervello a qualunque galantuomo ».

Questa critica agli interpreti delle leggi è messa in bocca a Renzo da chi sapeva benissimo ch'essa si trova esposta in forma dottrinarìa in un libretto, di cui la famiglia Manzoni andava orgogliosa: il trattato *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria. Gli Azzecagarbugli facevan dire a una medesima grida chi una cosa chi l'altra, interpretandone a modo loro lo spirito? Il Beccaria (ancora un secolo dopo) deplorava questo interpretar le leggi secondo il così detto loro spirito, e scriveva: « Ciascun uomo ha il suo punto di vista; ciascun uomo in differenti tempi ne ha un diverso. Lo spirito della legge sarebbe dunque il risultato d'una buona o cattiva logica d'un giudice, di una facile o malsana digestione; dipenderebbe dalla violenza delle sue passioni, dalla debolezza di chi soffre, dalle relazioni del giudice con l'offeso, e da tutte quelle minute forze che cangiano le apparenze di ogni oggetto nell'animo fluttuante dell'uomo ».

La colpa è dunque tutta di coloro che interpretano male le leggi e non le fanno rispettare; e non del re e di quelli che comandano. Bisogna che la legge riprenda tutta la sua forza e bisogna che gli uomini di buona volontà l'aiutino a riprenderla; bisogna « formare un buon processo addosso a tutti quelli che hanno com-

messo di quelle bricconerie; e dove dice prigionie, prigionie; dove dice galera, galera; e dire ai podestà che faccian davvero; se no, mandarli a spasso, e mettere de' meglio; e poi, come dico, ci saremo anche noi a dare una mano. E ordinare a' dottori che stiano a sentire i poveri e parlino in difesa della ragione ».

Renzo vuole che sia instaurato il regno della giustizia; ma naturalmente parla di giustizia pensando sempre al caso suo (e qui la ragione era dalla sua parte) e non alla vera natura della giustizia, di cui aveva una idea assai confusa e imprecisa, come si vede quando trascinato dal furore a propositi di vendetta, esce in quelle parole « a questo mondo c'è giustizia finalmente ».

Si è discusso a lungo su quest'uscita, non tanto per il senso delle parole in sè, quanto perchè l'autore le chiama strane e come tali le commenta dicendo: « Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica ».

Parve a qualcuno che il Manzoni chiamando strane le parole di Renzo e commentandole a quel modo, sia venuto in sostanza a negare che al mondo ci sia giustizia: interpretazione quanto mai erronea, alla quale tuttavia si può esser portati assai facilmente quando non si badi all'uso antifrastico che qui si fa dell'aggettivo *strane*, per dire, invece, ch'erano naturali. Siccome Renzo, sopraffatto dal dolore, non sapeva più quello che si dicesse, così era naturale (e non già strano) ch'egli, pensando di farsi giustizia da sè, dicesse che al mondo c'è giustizia finalmente.

Ogni dubbio sull'esattezza e verità di questa interpretazione deve cedere alla forza probativa d'un raffronto con un luogo dello scritto *Del sistema che fonda la morale sull'utilità*. Parlando del concetto di giustizia in rapporto a quello d'utilità, l'autore dice che, proposto a un uomo privo di lettere ma non di buon senso il problema, s'egli creda possibile che un'opera ingiusta riesca

vantaggiosa, se n'avrà probabilmente la risposta: non può essere, perchè allora non ci sarebbe la giustizia ». Questo non vuol dire certamente « che sia stato un fenomeno straordinario il sentir un uomo definire ingiustissima e utilissima una cosa medesima. E, come tutte le verità morali, una verità esposta, nella pratica, alle passioni e all'incertezze parziali e accidentali degli uomini ». Non è un fenomeno straordinario che gli uomini accecati dalle passioni fraintendano il concetto di giustizia; dunque non erano affatto strane quelle parole dette da Renzo sopraffatto dal dolore.

Del resto, la confusione tra giustizia e vendetta, tra diritto e violenza, se nel caso di Renzo era un effetto del suo stato d'animo, in linea generale era un portato delle condizioni sociali e della inferiorità morale delle persone alle quali era affidato il compito di amministrar la giustizia. Costoro (avverte l'autore nel primo capitolo del romanzo) « erano generalmente de' più abbiatti e ribaldi soggetti del loro tempo ». Se si ricorreva a siffatta gente, era perchè « gli incaricati della esecuzione immediata della legge, quando fossero stati intraprendenti come eroi, ubbidienti come monaci, e pronti a sacrificarsi come martiri, non avrebbero però potuto venirne alla fine, inferiori com'erano di numero a quelli che si trattava di sottomettere ».

Ma più che d'inferiorità quantitativa, si trattava di inferiorità qualitativa, e gli incaricati della esecuzione delle leggi, oltre all'essere per se stessi poco stimabili, eran tenuti in conto di strumenti inetti d'un'autorità priva di forza. Non per nulla il notaio criminale che riceve la denuncia dell'oste della luna piena, lo licenzia, dopo l'interrogatorio, dicendogli: « E non crediate che la giustizia abbia perduto la sua forza », e glielo dice senza che l'altro abbia dato il minimo segno di dubitarne, tanto ne dubitava lui stesso.

Se al centro la giustizia era amministrata male, alla

periferia le cose andavano assai peggio. Nel paese di Lucia, chi faceva alto e basso, quando c'era e anche quando non c'era? Don Rodrigo. Egli aveva mano libera: a' suoi ordini, sul posto il console, a Lecco l'Azzecagarbugli, il podestà e, sotto sotto, un po' anche il signor castellano spagnuolo. Poteva spadroneggiar co' suoi bravi, perchè i birri avevano un gran rispetto pel Griso. Se occorreva, a Milano era spalleggiato dal conte zio del Consiglio segreto. Si poteva desiderar di meglio per far stare a posto la giustizia e i suoi ministri?

Il dottor di Lecco incarna mirabilmente il tipo del leguleio imbrogliatore. Egli si definisce da sè, quando dice a Renzo: « All'avvocato bisogna raccontar le cose chiare; a noi tocca poi a imbrogliarle ». E don Rodrigo integra la definizione dicendo che per dare ragione a tutti era un uomo.

Ma, francamente, per imbrogliatore, il dottore è un modello del genere, e il sentimento con cui ne ascoltiamo le parole non è di repugnanza e di sdegno, ma piuttosto d'indulgente compatimento per una abiezione morale, della quale, più di lui, erano responsabili coloro che se ne servivano ai loro loschi fini: abiezione resa meno odiosa da una comicità che non cade mai nel ridicolo. Nel suo regno, ch'è Lecco e i contorni, il dottore s'è acquistato, sì, la fama d'un abile azzeccatore di garbugli, ma non d'un furfante matricolato che tenga sempre dalla parte dei furfanti; tanto è vero che, se a lui pensa don Rodrigo dopo fallito il colpo di mano su Lucia (« Le grida son tante e il dottore non è un'oca: qualcosa che faccia al caso mio saprà trovare; qualche garbuglio da azzeccare a quel villanaccio; altrimenti gli muto nome »), Agnese lo giudica « una cima d'uomo », e dice d'aver visto « più d'uno ch'era più impicciato, che un pulcin nella stoppa, e non sapeva dove batter la testa, e dopo essere stato un'ora a quattr'occhi col dottor Azzecagarbugli, l'ho visto, dico, ridersene ».

Anche del podestà, ch'era di casa, don Rodrigo non si preoccupava: « non è un ragazzo, nè un matto ». E Agnese che può esser considerata come la voce del popolo, doveva saper benissimo che quel signore non si curava degli interessi della povera gente, se non pensò di consigliar Renzo ad andar subito da lui a denunziare chi aveva messo in corpo a don Abbondio tanta paura.

Questo partito di ricorrere all'autorità civile non venne in mente neppure a fra Cristoforo, non tanto per mancanza di fiducia in quell'autorità, quanto perchè, dato l'assetto della società in quell'epoca, qual'è descritto, con piena fedeltà storica, nel primo capitolo del romanzo, il clero era una di quelle piccole oligarchie che avevano una loro forza speciale e propria; onde un membro del clero non si sarebbe mai rivolto per aver giustizia al potere giudiziario civile. « Il clero regolare e secolare (è detto nel capitolo decimonono) era affatto immune da ogni giurisdizione laicale ». Nel caso di Lucia, la sola autorità da invocare, essendoci di mezzo il curato, sarebbe stata quella del cardinale arcivescovo. Fra Cristoforo ci pensa (come ci aveva pensato Perpetua); « ma ci vuol tempo; e intanto? ». E poi anche se, ricorrendo al cardinale, fosse venuto a don Abbondio l'ordine di celebrare il matrimonio, sarebbe stato questo un freno per quell'uomo? Chi poteva pensare a qual segno sarebbe arrivato? Questi dubbi del frate dimostrano come egli fosse conscio della impossibilità da parte delle autorità costituite, tanto civili quanto ecclesiastiche, di tener a posto i prepotenti, i quali alle armi della giustizia, opponevano, sicuri della impunità, i loro bravi, i loro zii del consiglio segreto e un codazzo di clienti, tra i quali figuravano, servili e abietti quanto mai, i podestà, i consoli, i notai criminali, i birri, tenuti tutti a bada, se alzavano la cresta, dalle arti truffaldine dei dottori, scribi e farisei.

CAPITOLO DECIMO

Scene conviviali.

Le scene conviviali che, o in pieno o di scorcio, sono rappresentate nel romanzo, non vi figurano come elementi puramente ambientali ed esornativi di storia del costume, ma ciascuna ha un suo senso particolare e un suo fine determinato: senso e fine che o nulla o poco hanno a che fare con l'apparato esteriore, con l'allestimento della tavola, con l'imbandigione. Il banchetto in casa del padre di Lodovico, quello nel palazzotto di don Rodrigo, quello offerto dal conte zio al padre provinciale, i due pranzi del signor marchese, la tavola modesta ma confortevole del sarto, è, molto più giù, il desco poveretto di Tonio; ecco altrettanti aspetti della vita domestica, che s'impongono alla nostra attenzione e c'interessano non per la linea, il disegno, il colore, ma per lo spirito che dà un significato a quelle apparenze.

Col narrare il curioso incidente avvenuto una volta alla tavola del padre di Lodovico, il Manzoni ha illustrato, meglio d'un sociologo, il fenomeno, non caratteristico del Seicento, ma proprio di tutti i tempi, della gara di preminenza tra le varie classi sociali, per cui ognuna tenta di elevarsi al grado di quella che le sta sopra. Di questo fenomeno l'autore colse il lato ridicolo e goffo: quello della *zente refada*, cioè della borghesia che, portata dalle ricchezze a uno stato molto prossimo a quello dell'aristocrazia, vuol cancellare ogni traccia d'un passato di cui si vergogna.

Ed ecco il mercante arricchito, che datosi a viver da signore, studia tutte le maniere di far dimenticare chi è stato, e vorrebbe dimenticarlo lui stesso. Ma il fondaco, le balle, il libro, il braccio, gli occupano sempre la memoria; e siccome tutte quelle cose gli ridestano nella mente l'immagine del banco dietro al quale era stato per tant'anni, così l'autore, per renderlo anche più ridicolo, lo paragona a Macbeth, che in un convito vede apparir dinanzi a sè l'ombra di Banco. Appunto « anche tra la pompa delle mense e il sorriso dei parassiti » qualche volta l'ombra del suo banco appariva al vecchio mercante.

L'autore pertanto immagina che durante un banchetto l'imprudenza d'un commensale richiami il pensiero del mercante al banco aborrito. Quella imprudenza non si spiegherebbe, data la cura che quei poveri parassiti ponevano « per schivare ogni parola che potesse parere allusiva all'antica condizione del convitante », se questi non l'avesse provocata. « Un giorno sul finir della tavola, ne' momenti della più viva allegria, che non si sarebbe potuto dire chi più godesse, o la brigata di spiarrecchiare, o il padrone di aver apparecchiato, il convitante andava stuzzicando, con superiorità amichevole, uno di quei commensali, il più onesto mangiatore del mondo. Questo per corrispondere alla celia, senza la minima ombra di malizia, proprio col candore di un bambino, rispose: — eh! io fo l'orecchio del mercante —. Egli stesso fu subito colpito dal suono della parola che gli era uscita di bocca; guardò, con faccia incerta, alla faccia del padrone, che s'era rannuvolata: l'uno e l'altro avrebber voluto riprender quella di prima; ma non era possibile. Gli altri invitati pensavano, ognun da sè, al modo di sopire il piccolo scandalo, e di fare una diversione, ma, pensando, tacevano, e in quel silenzio, lo scandalo era più manifesto. Ognuno scansava

d'incontrar gli occhi degli altri; ognuno sentiva che tutti eran occupati del pensiero che tutti volevan dissimulare. La gioia, per quel giorno, se n'andò, e l'imprudente o, per parlar con più giustizia, lo sfortunato, non ricevette più invito ».

La scena del convito, che precede quella del colloquio tra don Rodrigo e fra Cristoforo, ha un andamento del tutto diverso, come volevano le circostanze e le ragioni dell'arte. A bella posta l'autore fa capitare fra Cristoforo al covile della fiera che voleva provarsi d'ammansare, in un momento così poco propizio per una missione tanto grave. Entrato nella sala del banchetto mentre ferve la disputa fra il conte Attilio e il podestà sulla questione del portator della sfida bastonato (questione che si legge tale e quale nei *Consigli cavallereschi* di Francesco Birago pubblicati nel 1623), fra Cristoforo è incitato da don Rodrigo a dir la sua nel dibattito, e poichè quello si schermisce, l'altro gli dice: « Sappiam bene che lei non è venuto al mondo col cappuccio in capo, e che il mondo l'ha conosciuto... ». Quando il frate dice che il suo « debole parere sarebbe che non vi fossero nè sfide, nè portatori, nè bastonate », il conte Attilio esclama: « Oh questa è grossa... Si vede che lei non conosce il mondo ». E don Rodrigo: « Lui?... lo conosce, cugino mio, quanto voi, non è vero, padre? Dica, dica, se non ha fatta la sua carovana ». Questi insolenti richiami al passato del frate dicono chiaro che sotto il rispetto per l'abito c'era il dispetto verso l'uomo per un oscuro sentimento d'ostilità.

La sentenza di fra Cristoforo è giudicata dal dottor Azzecagarbugli buona, ottima e di giusto peso sul pulpito, ma di nessun valore in una disputa cavalleresca, perchè ogni cosa è buona a suo luogo. Parole di una sapienza molto antica, e sempre nuova; perchè a questo mondo ci furon sempre, e sempre ci saranno, uomini come il dottore, che giudicano le cose alla stregua non

d'una morale assoluta, immutabile, superiore a ogni contingenza di tempo, di luogo e di persona, ma di quella meschina morale relativa che con le sue distinzioni giustifica i tanti padri Zappata che predicano bene e razzolano male.

Dalla cavalleria si passa alla politica con un « a proposito » di don Rodrigo, che non vuol dire affatto che ci sia un qualche legame tra il tema trattato prima e quel che si viene a trattar ora, ch'è la guerra per la successione al ducato di Mantova. Ma l'argomento è, invece, molto a proposito, perchè ci fa conoscere come l'opinione pubblica s'interessasse di quella guerra del Monferrato, di cui più largamente si parla nel capitolo ventesimosettimo. Qui intanto — grazie al signor podestà di Lecco, che, come un bastimento disimbrogliato da una secca, continua, a vele gonfie, il corso della sua eloquenza, esaltando il conte duca — sentiam nominare in anticipo quel pover'uomo del cardinale di Ricihù e quel bell'umore del Vagliensteino.

Sa il cielo quando il podestà avrebbe preso terra, se don Rodrigo non l'avesse fermato proponendo un brindisi al conte duca. Il dottor Azzecagarbugli, intrecciando al brindisi le lodi del vino di don Rodrigo, tirato fuor del bicchiere un naso più vermiglio e lucente di quello, esclama: « Dico, proferisco, e sentenzio che questo è l'Olivares de' vini: *censui, et in eam ivi sententiam*, che un liquor simile non si trova in tutti i ventidue regni del re nostro signore che Dio guardi: dichiaro e definisco che i pranzi dell'illustrissimo signor don Rodrigo vincono le cene di Eliogabalo, e che la carestia è bandita e confinata in perpetuo da questo palazzo, dove siede e regna la splendidezza ».

La parola carestia che il dottore butta fuori a caso, rivolge in un punto tutte le menti a quel tristo soggetto: ed ecco il terzo tema della conversazione, che prelude al racconto della rivolta per il pane. E come in quel giorno

di S. Martino il vin nuovo doveva giocare un così brutto tiro al povero Renzo, dopo il famoso discorso tenuto in mezzo alla strada sulla inefficacia delle leggi penali contro i furfanti d'ogni specie, così alla tavola di don Rodrigo le lodi del vino venivano frammischiate alle sentenze di giurisprudenza economica, sicchè le parole che s'udivano più sonore e più frequenti erano *ambrosia* e *impiccati*.

Mentre così si tripudiava nel palazzotto di don Rodrigo, e fra Cristoforo ne usciva tutto commosso e sottosopra, ricevendo dal vecchio servitore quell'offerta di aiuto, che gli parve un filo che la Provvidenza gli mettesse tra le mani; Renzo andava a trovar Tonio per accaparrarselo come testimonio nel matrimonio di sorpresa, e lo trovava ch'era per mettersi a tavola: una tavola dove sedeva e regnava quella carestia ch'era bandita e confinata in perpetuo dal palazzo di don Rodrigo.

« Andò addirittura, secondo che aveva disegnato, alla casetta di un certo Tonio, ch'era lì poco distante; e lo trovò in cucina, che, con un ginocchio sullo scalino del focolare, e tenendo, con una mano, l'orlo d'un paiolo, messo sulle ceneri calde, dimenava, col matterello ricurvo, una piccola polenta bigia, di gran sara-ceno. La madre, un fratello, la moglie di Tonio, erano a tavola; e tre o quattro ragazzetti, ritti accanto al babbo, stavano aspettando, con gli occhi fissi al paiolo, che venisse il momento di scodellare. Ma non c'era quell'allegria che la vista del desinare suol pur dare a chi se l'è meritato con la fatica. La mole della polenta era in ragion dell'annata, e non del numero e della buona voglia de' commensali: e ognun d'essi, fissando, con uno sguardo bieco d'amor rabbioso, la vivanda comune, pareva pensare alla porzione d'appetito, che le doveva sopravvivere. Mentre Renzo barattava i saluti con la famiglia, Tonio scodellò la polenta sulla tafferia

di faggio, che stava apparecchiata a riceverla: e parve una piccola luna, in un gran cerchio di vapori ».

Nella quantità, non nella qualità dell'alimento, è tutta la desolazione della carestia. Pei contadini non era allora, come non è oggi, cibo vile la polenta. L'esser bigia anzichè gialla, non è indizio d'inferiorità del cereale con cui è fatta: era bigia perchè di gran saraceno (di cui il Manzoni negli *Sposi Promessi* dà il nome tecnico, assegnatogli da Linneo, *polygonum fagopirum*: in Lombardia *formenton negher*); e si faceva di gran saraceno (d'origine asiatica), perchè solo più tardi si cominciò a usare il *mais*. Se la mole di quella polenta fosse stata in ragion delle bocche, *ceteris paribus*, quei poveri contadini non avrebbero invidiato le superbe imbandigioni dei ricchi.

Il colloquio, che tien dietro al banchetto, tra don Rodrigo e fra Cristoforo, fa precipitare le cose. Il soverchiatore, offeso nel suo orgoglio e irritato dall'indignazione, ordina il ratto di Lucia; il frate, afferrando il filo che gli mette nelle mani il vecchio servitore, procura di sventare l'insidia, che viene però sventata dagli stessi che n'erano minacciati, col loro contemporaneo tentativo di matrimonio per sorpresa.

Un altro colloquio, dopo un altro banchetto, procura a don Rodrigo l'effimera soddisfazione d'una banale vendetta, col trasferimento di fra Cristoforo da Pescarenico a Rimini. E' consuetudine che ne' convegni diplomatici i colloqui definitivi, quelli cioè che devono suggellare con un accordo le precedenti trattative, si tengano dopo un banchetto che abbia preparato gli animi a quell'accordo. Anche il convegno tra il conte zio del Consiglio segreto e il padre provinciale, è preceduto da un banchetto: ed è giusto, perchè in quel convegno dovevano trovarsi di fronte « due potestà, due canizie, due esperienze », per troncare nella miglior maniera quel nodo imbrogliato, ch'era il conflitto, non tanto tra un

cavaliere e un frate, quanto tra una casa e un convento. Il conte zio non avrebbe potuto tollerare che in questa guerra uno del suo nome, un suo nipote, rimanesse al di sotto: questo era un punto essenziale per la riputazione del potere che gli stava tanto a cuore. Per impedire guai maggiori, bisognava allontanar l'un dall'altro gli avversari: un allontanamento di don Rodrigo dalla sua villa era un cedere il campo, una ritirata della casa dinanzi a un convento: dunque, non restava che ottenere dal padre provinciale un allontanamento di fra Cristoforo da Pescarenico. L'affare andava trattato con molto tatto; ed ecco quel politicone di conte zio all'opera.

Un'occasione per un incontro? Presto fatto: invitare a pranzo il padre provinciale e fargli trovare una corona di commensali assortiti con un intendimento sopraffino. « Qualche parente de' più titolati, di quelli il cui solo casato era un gran titolo, e che col solo contegno, con una certa sicurezza nativa, con una sprezzatura signorile, parlando di cose grandi con termini famigliari, riuscivano, anche senza farlo apposta, a imprimere e rinfrescare, ogni momento, l'idea della superiorità e della potenza; e alcuni clienti legati alla casa per una dipendenza ereditaria, e al personaggio per una servitù di tutta la vita; i quali cominciando dalla minestra a dir di sì, con la bocca, con gli occhi, con gli orecchi, con tutta la testa, con tutto il corpo, con tutta l'anima, alle frutte v'avevan ridotto un uomo a non ricordarsi più come si facesse a dir di no ».

Ma l'assortimento dei commensali non dà luogo a una conversazione varia e animata: il capotavola parla lui per tutti: e parla di cose dette e ridette mille volte: del suo viaggio a Madrid per una missione diplomatica straordinaria, « della corte, del conte duca, de' ministri, della famiglia reale, del governatore, delle cacce del toro, che lui poteva descriver benissimo, perchè le aveva godute da un posto distinto dell'Escoriale, di cui poteva

render conto a un puntino, perchè un *creato* del conte duca l'aveva condotto per tutti i buchi ».

Fin qui lui solo a parlare, e tutti gli altri ad ascoltare; poi la compagnia si divide in colloqui particolari; ma lui, col padre provinciale che gli siede vicino, continua a parlare in confidenza, raccontando altre di quelle belle cose: quali? le solite, si capisce: che « il conte duca l'aveva trattato con una degnazione particolare e ammesso alla sua confidenza, a segno d'avergli una volta domandato, in presenza, si può dire, di mezza la corte, come gli piacesse Madrid, e d'avergli, un'altra volta, detto a quattr'occhi, nel vano d'una finestra, che il duomo di Milano era il tempio più grande che fosse negli stati del re ».

A un certo punto il conte zio dà una giratina al discorso, lo stacca da Madrid e di corte in corte, di dignità in dignità, lo tira sul cardinale Antonio Barberini seniore, ch'era cappuccino, e fratello del papa allora sedente, Urbano VIII. Qui s'accorge finalmente, che in tema di gerarchia ecclesiastica, la competenza del padre provinciale è superiore alla sua, e gli cede la parola, standolo ad ascoltare. Poco dopo, levati da tavola, prega il padre provinciale di passare con lui in un'altra stanza.

Ed anche noi passeremo a una scena conviviale più simpatica. Trasportiamoci col pensiero nella casa del sarto, alla tavola dove con la famigliuola di questo siede Lucia, appena liberata. Già la buona massaia, ch'era andata a rilevarla e l'aveva accompagnata nel viaggio caritatevole dal castello dell'Innominato al villaggio, aveva provveduto a ristorare la poveretta con una buona zuppa: « Presto, presto, rimettendo stipa sotto un calderotto, dove notava un buon cappone, fece alzare il bollore al brodo, e riempitane una scodella già guarnita di fette di pane, potè finalmente presentarla a Lucia ».

« Al ritorno dalle funzioni del sarto e dei figliuoli,

messo subito in tavola, la padrona andò a prender Lucia, ve l'accompagnò, la fece sedere; e staccata un'ala di quel cappone, gliela mise davanti; si mise a sedere anche lei e il marito, facendo tutt'e due coraggio all'ospite abbattuta e vergognosa perchè mangiasse ».

Se la corona de' commensali è qui così diversa da quella del convito in casa del conte zio, anche qui però il capotavola parla da principio lui solo e con grand'enfasi; ma i commensali non sono come i clienti del conte zio: son ragazzi, « che in verità avevano viste troppe cose straordinarie, per fare alla lunga la sola parte d'ascoltatori ». Egli « descriveva le cerimonie solenni, poi saltava a parlare della conversione miracolosa. Ma ciò che gli aveva fatto più impressione, e su cui tornava più spesso, era la predica del cardinale ».

Il commento che il buon uomo fa di quella predica è degno di chi, come lui, aveva voce in capitolo per aver letto, oltre il *Guerin Meschino* e i *Reali di Francia*, il *Leggendario dei Santi*. Ciò che gli pare, prima di tutto, cosa notevole è « che un uomo tanto sapiente, che, a quel che dicono, ha letto tutti i libri che ci sono, cosa a cui non è arrivato nessun altro, nè anche a Milano », s'adatti a dir quelle cose in maniera che tutti intendono. « E poi per capire sarebbe bastato osservare quando aveva le lacrime negli occhi. E allora tutta la gente a piangere... ». E riferisce il senso delle parole del cardinale. Ma a un certo punto interrompe il discorso da sè, senza che l'interrompano i ragazzi; ed è quando dice che il cardinale « ha fatto proprio vedere che anche coloro che son signori, se hanno più del necessario sono obbligati di farne parte a chi patisce ». Ed ecco ch'egli mette subito in pratica il consiglio del santo uomo: « mise insieme un piatto delle vivande ch'eran sulla tavola, e aggiuntovi un pane, mise il piatto in un tovagliolo, e preso questo per le quattro cocche, disse alla sua bambinetta maggiore: « piglia qui ». Le diede

nell'altra mano un fiaschetto di vino, e aggiunse: « va qui da Maria vedova: lasciale questa roba, e dille che è per stare un po' allegra co' suoi bambini. Ma con buona maniera, ve'; che non paia che tu le faccia l'elemosina. E non dir niente, se incontri qualcheduno; e guarda di non rompere ».

Nel raccomandare alla bambinetta di far ben capire alla povera vedova che quella roba le era offerta perchè stesse allegra con i suoi bambini e non per farle l'elemosina, il sarto interpreta e mette in pratica quell'insegnamento della morale cattolica, secondo il quale la carità dev'essere disinteressata, vale a dire non deve essere fatta per provare una soddisfazione a se stesso ed acquistare un merito presso Dio, ma per sollevare i dolori del prossimo e dargli conforto. Di questa dottrina il Manzoni parla nel capitolo decimoquinto delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, dove sono citate le seguenti parole del Segneri: « Due solamente sono alla fine le porte del cielo: l'una quella del patire, e l'altra quella del compatire ». E il Manzoni soggiunge: « I ministri del Vangelo, quando inculcano di soccorrere i poveri, rappresentano sempre le angosce del loro stato ». E nell'inno *La Pentecoste*:

Cui fu donato in copia
doni con volto amico,
con quel tacer pudico
che accetto il don ti fa.

La bambina che porta quel boccone a Maria vedova, la troviamo, l'anno dopo, a diricciar quattro castagne primaticce pel desinare a cui partecipano don Abbondio, Perpetua e Agnese, ospiti del sarto nella loro andata al castello dell'Innominato per fuggire i lanzichenecchi. Anche in questo desinare chi tien viva la conversazione è il padron di casa, che si mette a parlare alla distesa della santa vita dell'Innominato, e come dall'essere il flagello de' contorni, n'era divenuto l'esempio

e il benefattore. E questa volta il sarto non è interrotto dai ragazzi, ma da don Abbondio, il quale vuol sapere se nel castello vi sono ancora quelle brutte facce de' bravi.

Egli potè constatar poi *de visu* che bravi là non ce n'erano ormai più; come non ne trovò più, l'anno dopo, nel palazzotto di don Rodrigo, quando vi si recò, invitato dal marchese, erede di quello, insieme con Agnese, la mercantessa, Renzo e Lucia per festeggiar le nozze dei due giovani. Questi con le due donne sedettero a tavola, e il buon signore « prima di ritirarsi a pranzare altrove con don Abbondio, volle star lì un poco a far compagnia agli invitati e aiutò anzi a servirli ».

Ma perchè non fare una tavola sola? « Ve l'ho dato per un brav'uomo, ma non per un originale, come si direbbe ora; v'ho detto ch'era umile, non già che fosse un portento d'umiltà. N'aveva quanta ne bisognava per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari ».

Qui è punta con sottile ironia quella falsa umiltà con la quale certa aristocrazia, mettendosi in apparenza al di sotto della povera gente, sa far valere la sua superiorità; quella superiorità che le sarebbe causa di avversione, se ne chiedesse agli inferiori il riconoscimento, trattandoli con mal celata degnazione da pari a pari.

CAPITOLO DECIMOPRIMO

Più ne conosce, peggio li trova.

Certi aspetti della vita comune, che per la loro volgarità sono generalmente giudicati antiartistici, possono divenire temi e motivi d'arte, quando cadano sotto gli occhi di un artista il quale sappia coglierne i tratti e le linee che offrano un particolare interesse alla sua sensibilità estetica, pei riflessi ideali che ne emanano. Di tale spiritualizzazione fu capace in grado eminente l'arte del Manzoni, trasformando in altrettanti piccoli capolavori alcune scene della vita plebea, colte nel più triviale dei palcoscenici, l'osteria.

Gli interni d'osteria descritti dal Manzoni hanno un non so che d'invitante e simpatico; e l'hanno sopra tutto in grazia dell'uomo che vi domina sovrano e vi profonde tutte le risorse della sua esperienza, del suo tatto, dell'orgoglio di classe e dell'umore variabile a seconda dell'umor degli ospiti.

Entriamo nell'osteria del paese de' promessi sposi: ecco i due bravi che giocano alla mora; un quadretto di genere: « seduti a un canto della tavola, giocavano alla mora, gridando tutt'e due insieme (lì è il gioco che lo richiede) e mescendosi or l'uno or l'altro da bere, con un gran fiasco ch'era tra loro ». E un de' due teneva « una mano in aria con tre ditacci tesi e allargati..., e la bocca ancora aperta, per un gran « sei » che n'era scoppiato fuori in quel momento ».

Ma il quadretto, per quanto pien di vita, non ci dà la nota caratteristica del luogo. Chi la dà è l'oste, « ch'era un uomo così fatto, che, in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser molto amico de' galantuomini in generale; ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni ». E però codesta una nota caratteristica, che vien fatta valer come tale per bocca dell'anonimo (« Che carattere singolare! eh? »), con una ingenuità così piena di maliziosa ironia, che l'oste che n'è oggetto non ha di che lagnarsi, chè d'uomini che a parole si professano adoratori della virtù, e in pratica tengon mano a' disonesti, a questo mondo ce n'è più del bisogno.

Con tutto ciò quell'oste è veramente singolare per gli argomenti coi quali si giustifica del non saper dare a Renzo notizie su quei forestieri: « Sapete bene che la prima regola del nostro mestiere, è di non domandare i fatti degli altri... A noi basta che gli avventori siano galantuomini: chi siano poi, o chi non siano, non fa niente ». Renzo ingenuamente obietta: « Come potete sapere che siano galantuomini, se non li conoscete? ». L'oste allora sentenzia *ore rotundo*: « Le azioni, caro mio: l'uomo si conosce alle azioni. Quelli che bevono il vino senza criticarlo, che pagano il conto senza tirare, che non metton su lite con gli altri avventori, e se hanno una coltellata da consegnare a uno, lo vanno ad aspettar fuori e lontano dall'osteria, tanto che il povero oste non ne vada di mezzo, quelli sono i galantuomini ». La definizione è così irragionevole anche per chi l'ha data, che lo svergognato enunciatore di tanta enormità sente il bisogno di soggiungere: « Però, se si può conoscer la gente bene, come ci conosciamo tra noi quattro, è meglio ». E per troncargli ogni altra richiesta di Renzo, gli dice: « E che diavolo vi viene voglia di saper tante cose, quando siete sposo, e dovete aver tutt'altro in

testa? e con davanti quelle polpette, che farebbero resuscitare un morto? ».

A domandare i fatti degli altri, « si starebbe freschi, con tanta gente che va e viene: è sempre un porto di mare ». L'avesse pensata così anche l'oste della luna piena, quando Renzo capitò da lui in compagnia di quel maledetto bargello! Il taverniere milanese, invece, fu pronto quel giorno a domandare i fatti di Renzo, non perchè facesse così con tutti gli avventori (sarebbe stato fresco anche lui, e poi non ignorava la prima regola del mestiere), ma perchè c'era presente lì uno al quale voleva far vedere d'essere osservator zelante della legge.

La scena che si svolge nell'osteria della luna piena — attori Renzo e la guida, l'oste, il coro degli avventori — non è narrata e descritta, ma messa addirittura nella forma drammatica dialogizzata, sicchè potrebbe essere riprodotta tale e quale sopra un palcoscenico che raffigurasse l'interno dell'osteria: due lumi a mano, pendenti da due pertiche attaccate alla trave del palco, vi spandono una mezza luce: molta gente seduta, non però in ozio su due panche di qua e di là d'una tavola stretta e lunga, che tiene quasi tutta una parte della stanza: a intervalli, tovaglie e piatti; a intervalli, carte voltate e rivoltate, dadi buttati e raccolti, fiaschi e bicchieri per tutto: corrono per la tavola *berlinghe, reali e parpagliole*: gran chiasso: un garzone gira innanzi e indietro, in fretta e in furia, al servizio di quella tavola insieme e tavoliere: l'oste è seduto sur una piccola panca sotto la cappa del camino, occupato, in apparenza, in certe figure che faceva e disfaceva nella cenere, con le molle, ma in realtà intento a tutto ciò che accade intorno a lui: all'entrar di Renzo con la guida, s'alza e va incontro ai nuovi venuti.

Tale l'aspetto del palcoscenico all'alzarsi del sipario. La prima battuta è dell'oste: « Cosa comandan questi signori? ». S'avvia così un dialogo pieno di movimento,

alimentato prima dall'incidente con l'oste per le generalità, poi dalle soverchie libazioni, che tolgono a Renzo il più del senno e gli fanno dire tanti spropositi: spropositi, s'intende, per gli altri della compagnia, non per lui che riferiva tutto quel che diceva al suo caso. Ed è questo pensiero fisso che, alla fine, commovendolo, lo fa tacere, mentre di quel suo improvviso intenerimento si piglian gioco gli altri della brigata.

« — Rispondi, oste; e Ferrer, che è il meglio di tutti, è mai venuto qui a fare un brindisi, e a spendere un becco d'un quattrino? E quel cane assassino di don...? Sto zitto, perchè sono in cervello anche troppo. Ferrer e il padre Crrr... so io, son due galantuomini; ma ce n'è pochi de' galantuomini. I vecchi peggio de' giovani; e i giovani... peggio ancora de' vecchi. Però, son contento che non si sia fatto sangue; oibò; barbarie, da lasciarle fare al boia. Pane; oh questo sì. Ne ho ricevuti degli urtoni... ma ne ho anche dati. Largo!... abbondanza! viva! Eppure... anche Ferrer... qualche parolina in latino... *siès baraos trapulorum* (travisamento di parole spagnuole, che voglion dire: siete, a buon mercato, birbante). Maledetto vizio! Viva! giustizia! pane! ah, ecco le parole giuste!... Là ci volevano que' galantuomini... quando scappò fuori quel maledetto ton, ton, ton, e poi ancora ton ton ton. Non si sarebbe fuggiti, ve', allora. Tenerlo lì quel signor curato... So io a chi penso! — A questa parola, abbassò la testa, e stette qualche tempo, come assorto in un pensiero: poi mise un gran sospiro, e alzò il viso, con due occhi, inumiditi e lustri, con un certo accoramento così svenevole, così sguaiato, che guai se chi n'era l'oggetto avesse potuto vederlo un momento. Ma quegli omacci che già avevan cominciato a prendersi spasso dell'eloquenza appassionata e imbrogliata di Renzo, tanto più se ne presero della sua aria compunta; i più vicini dicevano agli altri: guardate: e

tutti si voltavano a lui; tanto che divenne lo zimbello della brigata ».

La scena si chiude con l'uscita di Renzo, sostenuto per un braccio dall'oste, mentre « con l'altro braccio che gli rimaneva libero, andava trinciando e iscrivendo nell'aria certi saluti a guisa d'un nodo di Salomone » (ch'è un intreccio complicatissimo di linee).

Superfluo notare che tutti i gesti coi quali Renzo accompagna i suoi discorsi e le sue reticenze, sono descritti così al vivo che un bravo attore, seguendo quelle didascalie, potrebbe eseguire la parte con un'azione di grande effetto, aiutata e avvalorata dalla controparte dell'oste.

A questa segue un'altra scenetta nella stanza da letto dove l'oste conduce Renzo a dormire. Mettendo in opera tutta la sua pratica, tutta la sua pazienza, tutta la sua destrezza, riesce a farsi pagare il conto; poi, aiutato l'ospite a spogliarsi e a coricarsi, gli stende addosso la coperta e gli dà sgarbatamente la buona notte. « Poi per quella specie d'attrattiva, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro, si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribattere sopra la luce; in quell'atto a un dipresso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto ».

Questa similitudine è uno dei soliti scherzi dell'umorismo manzoniano; uno scherzo che può parere non solo strano e bizzarro, ma di poco spirito, quando non se ne colga il senso riposto. Quale associazione d'idee e di immagini può aver mai condotto l'autore a tirar in ballo Psiche e Cupido? Il legame c'è; ma per trovarlo occorre un po' di quella erudizione ch'è così ben dissimulata

sotto la burla. Bisogna ricordare ciò che di Psiche narra Apuleio nel quinto libro dell'*Asino d'oro*.

Psiche fu amata da Cupido e divenne sua sposa ; ma il bellissimo iddio non le si era mai rivelato, e giaceva con lei nelle tenebre della notte sconosciuto. Le sorelle invidiose le fecero credere che il misterioso consorte non era Cupido, bensì un mostro, un drago, un serpente, e la incitarono ad ucciderlo, valendosi d'una lucerna per vedere dove doveva colpirlo con un coltello. « Già era apparita la notte (così la traduzione del Firenzuola, già era venuto il marito, già era seppellito nel sonno, quando Psiche, d'animo e di corpo non sana, aiutata dalla crudeltà del suo fato, tutta divenuta fiera, e cangiato il femminil timore in maschio ardimento, trasse fuor la lucerna, prese il rasojo per insanguinarlo col sangue del suo marito. Ma come più avaccio (tosto che) i segreti del non conosciuto luogo per lo discoprimiento del lume si manifestarono, ella scorse, di tutte le fiere *una mansueta e dolcissima bestia*, quello stesso Cupido... dormire ».

E' chiaro che quella similitudine fu messa lì per dare della bestia a Renzo. E per ciò si fa dire all'oste, subito dopo. « pezzo d'asino ! ».

Messo a letto l'ospite importuno, l'oste corre al palazzo di giustizia per denunciarlo ; ma prima d'uscire dà le istruzioni del caso all'ostessa : « Abbiamo laggiù una mano di scapestrati che tra il bere, e tra che di natura sono sboccati, ne dicon di tutti i colori : badar che paghino, e tutti que' discorsi che fanno sul vicario di provvisione e il governatore e Ferrer e i decurioni e i cavalieri e Spagna e Francia e altre simili corbellerie, far vista di non sentire ; perchè se si contraddice, la può andar male subito ; e se si dà ragione, la può andar male in avvenire ; e già sai anche tu che qualche volta quelli che le dicono più grosse... Basta ; quando si senton certe

proposizioni, girar la testa, e dire : vengo : come se qualcheuno chiamasse da un'altra parte ».

Per la strada, continua a pensare all'ospite noioso : « E tu, pezzo d'asino, per aver visto un po' di gente in giro a far baccano, ti sei cacciato in testa che il mondo abbia a mutarsi. E su questo bel fondamento, ti sei rovinato te, e volevi anche rovinar me : che non è giusto. Io facevo di tutto per salvarti : e tu bestia, in contraccambio, c'è mancato poco che non m'hai messo sotto-sopra l'osteria. Ora toccherà a te a levarti d'impiccio : per me ci penso io. Come se io volessi sapere il tuo nome per una mia curiosità ! Cosa m'importa a me che tu ti chiami Taddeo o Bartolomeo ? Ci ho un bel gusto anch'io a prender la penna in mano ! ma non siete voi altri soli a voler le cose a modo vostro. Lo so anch'io che ci son delle gride che non contan nulla : bella novità da venir-cela a dire un montanaro ! Ma tu non sai che le gride contro gli osti contano. E pretendi girare il mondo, e parlare, e non sai che, a voler fare a modo suo, e impiparsi delle gride, la prima cosa è di parlarne con ogni riguardo ».

Salvar le apparenze, dunque ; quanto poi all'ubbidire, si può anche risparmiarsene la fatica, purchè non ci sia di mezzo un qualche « bel cecino » (qualche bell'arnese) come il bargello delatore, al quale la grida sugli osti riservava la terza parte della multa di trecento scudi comminata ai contravventori.

Giunto al palazzo di giustizia, il povero oste resta molto male quando si sente dire, a bruciapelo, da un notaio criminale, che la giustizia già sapeva il nome di Renzo. Quel notaio poi rincara la dose dei rimbrotti e delle contestazioni, stringendo i panni addosso all'interrogato, il quale si schermisce come può, finchè è licenziato con un « e non crediate che la giustizia abbia perduta la sua forza » ; al che l'oste risponde con un

« io? per carità! io non credo nulla: abbado a far l'oste ».

Nell'altra interessantissima scena che si svolge all'osteria di Gorgonzola, Renzo non è più attore, ma spettatore, e l'oste vi ha parte solo per dare al fuggiasco le indicazioni richieste sul passaggio dell'Adda, e per esaltare il suo vino. Ma quel ficcar in viso a Renzo due occhi pieni d'una curiosità maliziosa, procura all'oste, da parte di quello, una tacita maledizione: « Maledetti gli osti! più ne conosco peggio li trovo ».

Messosi « a mangiare con grande appetito, stando nello stesso tempo in orecchi, senza che paresse suo fatto, per veder di scoprir paese, di rilevare come si pensasse colà sul grand'avvenimento nel quale egli aveva avuta non piccola parte, e d'osservare specialmente se, tra que' parlatori, ci fosse qualche galantuomo, a cui un povero figliuolo potesse fidarsi di domandar la strada, senza timore d'esser messo alle strette e forzato a ciarlare de' fatti suoi; Renzo, standosene lì al posto de' vergognosi, sente dire dal mercante milanese cose sul suo conto che gli fanno andar in tanto veleno quel poco mangiare.

« La giustizia aveva acchiappato uno in una osteria; uno che non si sa bene ancora da che parte fosse venuto, da chi fosse mandato, nè che razza d'uomo si fosse; ma certo era uno de' capi. Già ieri, nel forte del baccano, aveva fatto il diavolo; e poi, non contento di questo, s'era messo a predicare, e a proporre, così una galanteria, che s'ammazzassero tutti i signori. Birbante! Chi farebbe viver la povera gente, quando i signori fossero ammazzati? La giustizia, che l'aveva appostato, gli mise l'unghie addosso; gli trovarono un fascio di lettere; e lo menavano in gabbia; ma che? i suoi compagni, che facevan la ronda intorno all'osteria, vennero in gran numero, e lo liberarono, il manigoldo... Per ora si sa di sicuro che le lettere son rimaste in mano della

giustizia, e che c'è descritta tutta la cabala; e si dice che n'andrà di mezzo molta gente ».

E non basta: la voce pubblica (sempre a detta del mercante) accusava quell'ignoto di essere un agente provocatore: « C'era una lega. Tutte cabale ordite da' navarrini, da quel cardinale là di Francia, sapete chi voglio dire, che ha un certo nome mezzo turco, e che ogni giorno ne pensa una, per far qualche dispetto alla corona di Spagna ».

Se l'eco di questa voce giunse, insieme con le altre notizie sulla sommossa di Milano, agli orecchi del podestà di Lecco, immaginarsi con che accanimento si sarà dato alla caccia di quel Lorenzo Tramaglino segnalatogli dal capitano di giustizia come scappato dalle mani de' birri, e indiziato dall'opinione pubblica come un emissario di « quel caro signor cardinale », di « quel pover'uomo del cardinale di Riciliù », di cui egli — il signor podestà — aveva messo in chiaro l'inferiorità politica di fronte al conte duca « con quella sua testa, con quelle sue strade coperte, con quei suoi fili tesi per tutto ». Quanto si sarà doluto di non poter eseguire quel mandato di cattura, che gli avrebbe procurata la soddisfazione di mandar, bene ammanettato, al signor capitano di giustizia, un navarrino della forza del nostro povero Renzo!

CAPITOLO DECIMOSECONDO

L'invasione alemanna.

Il capitolo ventottesimo del romanzo, quello della carestia e dell'invasione alemanna, si riannoda ai tre (undecimo, tredicesimo, quattordicesimo), nei quali è narrata la sedizione del giorno di S. Martino; ma mentre in questi alla parte storica s'intreccia la parte fantastica, in quello, come nei capitoli trentuno e trentadue (la peste), la materia è prettamente storica, e i personaggi sono lasciati da parte per essere rimessi in scena nei capitoli ventinovesimo e trentesimo, e alla fine del trentesimoterzo. Ma chi per questo pensasse di poter saltare a piè pari questi tre capitoli senza pregiudizio della piena intelligenza del racconto, s'ingannerebbe a partito. Essi non sono già un fuor d'opera, una digressione superflua, ma servono mirabilmente a inquadrare le vicende particolari dei personaggi nella grandiosa cornice di eventi pubblici memorabili, e danno al tutto quella intrinseca unità ideale per cui le singole parti (grande o piccola che sia l'importanza che ciascuna ha per sè) appaiono necessariamente legate tra loro e indissociabili. Così le ultime righe dell'accennato capitolo ventottesimo (« Colico fu la prima terra del ducato, che invasero que' demoni; si gettarono poi sopra Bellano; di là entrarono e si sparsero nella Valsassina, da dove sboccarono nel territorio di Lecco ») trovano una bella illustrazione fantastica nei discorsi

che si fanno alla tavola dei profughi nel castello dell'Innominato. Là don Abbondio « sentiva le nuove del terribile passaggio, le quali arrivavano ogni giorno, o di paese in paese, di bocca in bocca, o portate lassù da qualcheuno, che da principio aveva voluto restarsene a casa, e scappava in ultimo, senza aver potuto salvar nulla, e a un bisogno anche malconcio; e ogni giorno c'era qualche nuova storia di sciagura ».

S'era poi formato una specie d'ufficio d'informazioni: « alcuni novellisti di professione raccoglievan diligentemente tutte le voci, abburrattavan tutte le relazioni, e ne davan poi il fiore agli altri ». Quest'ufficio serviva specialmente al comandante della piazza, ch'era l'Innominato in persona, il quale in caso di bisogno guidava egli stesso, disarmato, i suoi uomini armati fino ai denti per fronteggiare e respingere i lanzichenecchi dispersi che facessero una capatina nelle vicinanze per saccheggiare. Le mosse dell'esercito invasore eran seguite di lassù passo passo: « quel giorno, il tale reggimento si spandeva ne' tali paesi, domani andrebbe addosso ai tali altri, dove intanto il tal altro faceva il diavolo e peggio ». Ciò che sopra tutto premeva era il saper quali reggimenti « passavan di mano in mano il ponte di Lecco, perchè quelli si potevano considerar come andati e fuori del paese ».

L'esercito alemanno, che scendeva in Italia per quella guerra di successione al ducato di Mantova in favore di Carlo Gonzaga, duca di Nevers, della quale così animatamente si discute al banchetto in casa di don Rodrigo, contava al dir del Manzoni, che segue il Nani, storiografo della Repubblica di Venezia, ventottomila fanti e settemila cavalli. Un altro storiografo dell'epoca, il Gualdo Priorato, dice invece (nella sua storia della guerra dei trent'anni) ch'esso contava ventiduemila fanti e tremila e cinquecento cavalli. Lo comandava il conte Rambaldo di Collalto (appartenente alla famiglia stessa

di quel Collaltino di Collalto, che fu amato e cantato da Gaspara Stampa), del quale il Nani dice ch'era « vassallo della Repubblica e decorato del carattere patrizio; ma dai suoi primi anni militando in Germania, di beni e d'onori arricchito, serviva in questa spedizione a Ferdinando II con carica di comandante supremo ».

Erano i lanzichenecchi dell'esercito imperiale della stessa razza di quelli del sacco di Roma e dell'assedio di Firenze, perchè non era affatto mutato il sistema di reclutamento proprio delle compagnie di ventura. Qui bisogna riferire testualmente la bellissima pagina dedicata dal Manzoni a questa sorta di soldatesche.

« La milizia, a quei tempi, era ancor composta in gran parte di soldati di ventura arrolati da condottieri di mestiere, per commissione di questo o di quel principe, qualche volta anche per loro proprio conto, e per vendersi poi insieme con essi. Più che dalle paghe, erano gli uomini attirati a quel mestiere dalle speranze del saccheggio e da tutti gli allettamenti della licenza. Disciplina stabile e generale non ce n'era; nè avrebbe potuto accordarsi così facilmente con l'autorità in parte indipendente de' vari condottieri. Questi poi in particolare, nè erano molto raffinatori in fatto di disciplina, nè, anche volendo, si vede come avrebbero potuto riuscire a stabilirla e a mantenerla; chè i soldati di quella razza, o si sarebbero rivoltati contro un condottiero novatore che si fosse messo in testa d'abolire il saccheggio; o per lo meno l'avrebbero lasciato solo a guardar le bandiere. Oltre di ciò, siccome i principi, nel prendere, per dir così, ad affitto quelle bande, guardavan più ad aver gente in quantità per assicurar l'impresa, che a proporzionare il numero alla loro facoltà di pagare, per il solito molto scarsa; così le paghe venivan per lo più tarde, a conto, a spizzico; e le spoglie dei paesi a cui la toccava, ne divenivano come un supplemento tacitamente convenuto. E' celebre, poco meno del nome di Wallenstein,

quella sua sentenza : esser più facile mantenere un esercito di centomila uomini, che uno di dodicimila. E questo di cui parliamo era in gran parte composto della gente che sotto il suo comando aveva desolata la Germania, in quella guerra celebre tra le guerre, e per sè e per i suoi effetti, che ricevette poi il nome, da' trent'anni della sua durata : e allora ne correva l'undecimo. C'era anzi, condotto da un suo luogotenente, il suo proprio reggimento ; degli altri condottieri, la più parte avevan comandato sotto di lui, e ci si trovava più d'uno di quelli che, quattr'anni dopo, dovevano aiutare a fargli fare quella cattiva fine che ognun sa ».

Nella narrazione di questo passaggio dell'esercito imperiale per la Lombardia e nel descrivere le devastazioni, i saccheggi, le violenze di cui furon vittime quelle popolazioni, il Manzoni si valse delle testimonianze lasciate da un contemporaneo, ch'egli indicava nella prima minuta del romanzo. « Qualche memoria del guasto di quel paese ci rimane in alcune lettere di Sigismondo Boldoni, scrittore reputatissimo ai suoi tempi, e che forse avrebbe acquistato un nome più esteso e più autorevole anche presso ai posteri, se non fosse morto all'uscire dalla giovinezza, e sopra tutto se quei pochi anni gli avesse vissuti in un secolo in cui fosse stato possibile concepir nuove idee d'una precisione e d'una importanza perpetua e, per esporle, trovare quello stile che vive. Questi, sulle prime, non aveva voluto fuggire, e parte cercando d'avere ad alloggio ufficiali, parte chiamando soccorso di soldati italiani ivi stanziati, era venuto a capo di preservare la sua casa, e di difenderla poi quando fu minacciata ».

Con un artista come il Manzoni non c'è pericolo che il risalire alla fonte ci procuri il disappunto di constatare un plagio. E infatti, riferendo qui il contenuto di quelle lettere, vedremo com'egli ne abbia tratto non già i particolari, ma lo spirito della situazione ; la quale poi è, in

quei particolari assai diversa, chè nelle lettere c'è l'uomo in balla degli invasori, nel romanzo la moltitudine de' fuggiaschi.

Il 10 settembre del 1629 il Boldoni scriveva da Bellano al cardinale Roberto Ubaldino, confidandogli le sue preoccupazioni per la gravità dell'ora e per la impossibilità di attender tranquillamente agli studi e alla poesia. « Come potrebbero seder le Muse qui dove tutt'intorno il paese arde per l'incendio della guerra? ». Gli abitatori del Lario erano intenti a spogliar le case dalle masserizie, cacciar gli armenti sulle alture, e a portar via ogni ben di Dio per timore dei Tedeschi che aspettavano d'ora in ora e che per somma sventura e per castigo del cielo passavano di là « per travolgere l'Italia (già misera per battaglie, fame, rapine, povertà, uccisioni) in nuove guerre ». « Già n'andarono a sacco Colico, prima terra del milanese sul confine grigione, senza permesso dei capi... Altrettanto temiamo noi, dovendo tante truppe passare per campi e paesi nostri. Che se ciò penserai, non solo non m'accuserai se così male scrivo, ma ti parrà anche troppa la mia forza d'animo se cento volte, fra lo scrivere, accorsi alla finestra, se si dice che già sono addosso, se, dovunque si fermano, divampano i fuochi ». (Così don Abbondio « s'affacciava alla finestra, guardava, tendeva gli orecchi »). Povero poeta! Era venuto sulle rive del Lario per ispirarsi « nella placida fragranza della villa, lieta di fonti, di laureti, di cascatelle, al cospetto del lago che le lambisce il piede »; e invece « qui squilla la tromba; di qui comincia la calamità che muterà faccia all'Italia; perchè certo da qualunque parte trabocchi la bilancia, ogni cosa andrà a soqqadro... Io sento i tamburi: a buon conto, ho qui pronta nel lago una barca per poter, se occorre, sottrarmi al pericolo ».

Lo stesso giorno scriveva ad Antonio Quarengo (il monsignore padovano, letterato e poeta, di cui il Tas-

soni tessè l'elogio, tra il serio e il faceto, nella *Secchia Rapita*): « ... Ma ahimè! ti par egli tempo di scherzare, or che in questo paese, dov'io villeggio, devono passare quarantamila Alemanni, a cui mal prenda; alle voci de' quali, non le Muse solo, ma fin gli uccelli annidati sugli ertissimi scogli fuggono spaventati? Ah! quest'angolo della terra sarà principio dell'italica sventura? Nè muterà volto un paese nato alle delizie col versarvisi sopra questo torrente raccolto di deserti strani? ».

Il 15 settembre, a G. B. Fisiraga: « Vivo ancora, Fisiraga mio, ancora scrivo, mentre tutto il paese è guasto, tutte le case saccheggiate, tutti i campi calpestati: nulla santo, nulla sicuro. Senza comando dello Spinola, tre reggimenti di Tedeschi, due di fanti, uno di cavalli, gettato un ponte sull'Adda, saccheggiarono di loro testa Colico ».

Lo Spinola qui ricordato è quel marchese Ambrogio Spinola, che fu governatore di Milano dopo don Gonzalo Fernandez de Cordova e che s'era reso celebre nelle guerre di Fiandra, dove era andato nel 1602 con un esercito di ottomila fanti da lui arruolato nello Stato di Milano, e aveva, l'anno seguente, espugnato Odessa.

La lettera del Boldoni continua così: « Ivi, comandati di fermarsi finchè si decidesse il cammino, di repente piombarono sul nostro paese. E in un batter d'occhio tutto è a sacco. Io, sbarrate le porte, per non incontrare la sorte comune, ottenni che il segretario del principe di Brandeburgo (guida egli questo reggimento) alloggiasse la notte in casa mia. Ma ci voleva altro a frenar la rabbia di quei rapacissimi. Onde essendo tornato il *terzo* (reggimento) italiano, che prima qui stanziava ed erasi testè recato a Como alla rivista, impetrai che sei di loro facessero sentinella alla casa mia. Nessuna notte passai quieta, nessun dì senza batticuore. Ogni campo è devastato con rabbia ostile, ogni casa rubata, gli abitanti bastonati, nelle abitazioni non c'è più

un segno di vasi, di travi, di tini, d'imposte : tutto bruciato, tutto sporcato, un tanfo nelle vie, nelle piazze, nelle stanze, tetro e pari alla costoro crudeltà ». (Si ricordi l'« ah porci » di Perpetua, e l'« ah birboni » di don Abbondio, al loro ritorno nella casa saccheggiata).

Il Boldoni prosegue : « ... sperperata del tutto la vendemmia ; alcune case nella campagna bruciate ; tutte le barche trattenute dal partire. Io però nella notte per la porta posteriore che volge a Carate (avverti che il lago è gonfio e mi arriva in casa, credo per vendicar le ingiurie de' Tedeschi ubbriaconi), fuggii in battello con due donne, alcune robe e i versi che ora ho per le mani, e tragittato a Bellagio, consegnai ai cappuccini le carte suggellate con sopra scrittovi : — Se male avvenga a Sigismondo Boldoni, prego Ottavio Cattaneo di consegnar questi scritti e questo denaro di sua mano a G. B. Fisiraga. Questa è l'ultima mia volontà —. Poi di notte a gran pena tornai, reggendo io la barca contro il vento avverso. Questo reggimento ora partì, ed ogni cosa è piena di pianto. Altri verranno ; che sarà di me, non lo so ; ma rimango, perchè non mi mettano a fuoco la casa ».

In altra lettera del 24 settembre al cardinale Scipione Corbelluccio, il Boldoni narra : « Io, salvo fin allora d'ogni danno, tranne la paura, me ne stavo tappato in casa, credendomi al sicuro. Ma d'improvviso cento moschettieri, che non eran potuti entrare in altra casa, fanno impeto con leve e scuri contro la porta di dietro : spranghe e sbarre non ressero ai barbari. Per la porta che dà sulla piazza mandai un ragazzo a chiamar gli Italiani qui stanziati. Vennero alcuni ; ma, benchè dicessero che quello era il loro alloggio, quella canaglia non desisteva dall'arietare la porta. Io m'ero già disposto a ciò che volesse la fortuna, quando un colonnello italiano, avvisato da' suoi, corre dal generale tedesco, si lamenta, protesta che in quella casa si conserva la sua bandiera, che si viola con questo affronto

la real maestà. «Credette colui e mandò l'ordine a que' forsennati di desistere ».

Ma più che la crudeltà, era la rozzezza di quei barbari, che moveva a sdegno il letterato, il poeta. N'è prova il seguente aneddoto narrato nella stessa lettera : « Il luogotenente del reggimento Merode, entratomi in casa, avendo veduto un cespuglio di lauro verde con le sue bacche nere, mi chiese : che albero è codesto? e che frutti porta? — Oh l'uomo barbaro! Non conosce l'alloro! Povere Muse! poveri versi! qual ruina vi prepara questa genia che non distingue l'alloro vostro glorioso! Tale era la barbarie di colui che per sopra più osava dir ciò in italiano, cioè in una lingua umana ».

Finalmente in una lettera del 26 settembre al Fisi-raga c'è un tratto, che il Manzoni senza dubbio ebbe presente nell'indicare i reggimenti che passavano di mano in mano il ponte di Lecco. « Passarono di qui i fanti di Merode, i cavalli del principe di Hannalt; poi i fanti del marchese di Brandeburgo, che per sei dì rubarono questo paesello (Bellano); poi circa quattrocento cavalieri di Montecuccoli; indi quelli di Ferrari; poi la fanteria di Acerboni, che qui alloggiò; indi Altringen pel ciglione del monte guidò un corpo pienissimo e fiorentissimo di quattromila fanti. Seguirono quei di Furstemberg, che più d'altri ci afflissero; poi la cavalleria del principe di Sassonia, forse ottocento; ieri l'altro la fanteria di Colloredo; ieri il corpo di Wallenstein. Si aspettano ancora due reggimenti di cavalli, tre di fanti ».

La lettera, già ricordata, al Corbelluccio, comincia così : « A te che piangi la presente calamità d'Italia e presagisci l'imminente, narrerò in che pericoli io fui, se pur tra il pubblico lutto può trovar ascolto il dolore privato ». E una a Domenico Molino del 19 settembre : « Non v'è angolo ormai d'Italia dove non sia giunto il suono di nostre calamità ». Questi e gli altri spunti d'italianità e d'odio contro lo straniero, non furono rac-

colti e riprodotti nella redazione definitiva del romanzo, mentre se ne trova qualche traccia nella prima minuta. Questo non si spiega col supporre che il Manzoni ritenesse frutto di vana retorica quella manifestazione di sensi italiani e la giudicasse anacronistica (come fa certa critica d'oggi, che nega ogni valore alle voci patriottiche ch'echeggiarono nel Seicento); bensì col riconoscere che era opportuno e prudente per l'autore non alimentare con troppo scoperte allusioni quella vaga intuizione — che poteva sorgere nella mente d'un lettore intelligente — di una finalità anche politica del romanzo, dissimulata sotto le apparenze d'una narrazione del tutto obiettiva e disinteressata.

Il sacro nome d'Italia risuona spesso anche nell'opera maggiore del Boldoni, ch'è il poema epico *La caduta dei Longobardi*. L'eroe fatale, quello che « darà il crollo al Longobardo regno » è Vittorio :

a lui si serva
l'esser liberator d'Italia serva.

Un giorno alle sentinelle è dato per parola d'ordine il nome d'Italia :

Italia suona,
Italia, Italia il monte e il pian rintrona.

Se l'Italia serba ancora altero il suo nome, lo deve a Venezia (XI, 13) :

Salve, eccelsa regina ed immortale,
tempio di libertà, madre d'impero,
maggior d'ogni altra ed a te sola eguale;
per cui più chiaro ha il sol questo emisfero.
Per te nè la barbarie a noi prevale,
e serba Italia bella il nome altero.
Tu sola in grembo a libertà nascesti,
nè cosa fia che il tuo candor funesti.

E l'esaltazione di Venezia, come baluardo della libertà d'Italia, continua per molte altre ottave. L'occasione a tale apoteosi è data dalla venuta di Rinaldo nella città di S. Marco per sollecitare aiuti all'impresa di Vittorio contro i Longobardi (XI, 44):

Ei che, a cacciar l'usurpatore ingiusto
e a liberar l'Italia ha il pensier volto;
e però con esercito robusto
s'è dal suo regno in Lombardia rivolto,
sapendo che in te ancor, Principe augustò,
simile ardor di libertade è scòlto;
crede che approverai quell'armi mosse,
onde le forze ai Longobardi ha scosse.

Ora, non diremo che per l'*Adelchi* il Manzoni abbia tratto qualche ispirazione da questo poema del Boldoni; ma non può sfuggire il fatto che, come nella tragedia la discesa dei Franchi in Italia non dà a questa la libertà, così nel poema, a liberarla è designato dal destino non Carlo Magno, ma Vittorio. E all'eroe fatale il destino assegna come alleato indispensabile quel Leone di S. Marco, la cui potenza e saggezza sono esaltate nel *Carmagnola*. Per di più nel c. IX del poema c'è un traditore che insegna la via ai Franchi per passare le Alpi e sorprendere i Longobardi; e un egual particolare c'è nell'*Adelchi*: combinazione curiosa, anche se si trattasse di pura combinazione.

Per tutto questo, ed anche perchè nel poema c'è la descrizione d'una pestilenza, che in alcuni punti somiglia a quella del Manzoni, io credo che il grande scrittore, oltre le lettere, abbia letto del Boldoni anche *La caduta dei Longobardi*, nonchè il poemetto latino *Larius*, ch'è una descrizione del lago di Como.

E per tornare al passaggio dell'esercito imperiale, possiamo concludere che, così nella parte storica, come nella parte fantastica, il Manzoni ebbe, non per mo-

dello, ma per ispiratore Sigismondo Boldoni, il quale non solo col suo bel latino delle lettere e del *Larius*, ma anche con le sue sonanti ottave eroiche, gli suggerì qualche idea, qualche immagine, qualche motivo.

Ma anche in questa parte, come nell'altra, ove la storia è frammischiata all'invenzione, c'è la conferma di quel che s'è dimostrato in principio di questo volume, vale a dire che la fusione de' due elementi è così perfetta da renderli indistinguibili, e ciò senza offesa della verità, la quale in arte è una sola, perchè la funzione poetica assorbe e annulla ogni distinzione tra la realtà storica e la invenzione fantastica.

CAPITOLO DECIMOTERZO

Carlo Emanuele I di Savoia.

Il Manzoni, in principio del capitolo ventesimosettimo, prendendo a parlare della guerra che allora bolliva per la successione agli stati del duca Vincenzo Gonzaga, secondo di quel nome; dice: « Son cose che chi conosce la storia le deve sapere; ma siccome per un giusto sentimento di noi medesimi, dobbiam supporre che quest'opera non possa esser letta se non da ignoranti, così non sarà male che ne diciamo qui quanto basti, per infarinarne chi n'avesse bisogno ».

Sotto la scherzosa giustificazione che l'autore dà qui di questa breve digressione sulla guerra del Monferrato, c'è una sottil punta d'ironia contro quelli che, senza esser ignoranti, non sanno quel che dovrebbero sapere. E siccome è probabile che di costoro ce ne siano molti anche oggi, e per questi — come del resto in genere per tutte le persone colte — il romanzo, in fatto di accenni storici, fa testo; gioverà illustrare il giudizio che in questo luogo si dà di Carlo Emanuele I, duca di Savoia, qualificandolo « così attivo ne' maneggi e mobile ne' trattati come prode nell'armi ».

L'attività ne' maneggi politici, la mobilità ne' trattati, la prodezza nell'armi, son tutt'e tre cose verissime: ma dette così nude e crude, senza alcun accenno (nè qui sarebbe stato opportuno) ad altri aspetti di quella complessa figura d'uomo e di principe, non danno la

misura della importanza ch'ebbe quel duca, per la causa italiana, nel primo trentennio del secolo XVII.

Tra i segni precursori del nostro Risorgimento, quello a cui spetta il merito di aver rivelato e fatto comprendere agli Italiani per la prima volta, che i destini della patria erano provvidenzialmente legati a quelli della Casa di Savoia, è il movimento nazionalista suscitato in tutta la penisola da Carlo Emanuele I. Egli, ergendosi a difensore e vindice della libertà e della indipendenza della Nazione, solo, con poche forze, ma sorretto dal grande amore per l'Italia e dall'ideale radioso di redimerla, cacciando lo straniero al di là delle Alpi, osò ingaggiare contro la gigantesca Monarchia spagnuola quella immane lotta che, per quanto sfortunata, rimarrà nella storia come un esempio tipico di generosa audacia messa da un principe a profitto, non di particolari suoi interessi, ma d'una ben più alta e nobile causa.

Affermare questo equivale a riconoscere e ammettere nella politica e nell'azione di Carlo Emanuele uno spirito informatore e un criterio direttivo, in parte conformi a quelli che, due secoli e mezzo dopo, guidarono i suoi discendenti a compiere l'opera da lui iniziata, sia pure senza successo per la immaturità dei tempi.

Ciò implica un nesso e una continuità ideali e sentimentali tra il momento storico rappresentato da Carlo Emanuele e dalla letteratura politica a cui l'opera sua di principe e di soldato ha dato occasione, e la fase risolutiva del Risorgimento nazionale; nel senso che il ricordo di quel movimento può aver avuto una efficacia morale, come richiamo a una nobile tradizione, sui posteriori rapporti tra la Dinastia Sabauda e la causa italiana.

Tutto questo non è naturalmente nè riconosciuto nè ammesso da chi nega ogni importanza e ogni valore all'azione politica di Carlo Emanuele e alla relativa

letteratura, e conseguentemente nega altresì ch'abbiano un qualsiasi rapporto coi moti nazionali posteriori alla Rivoluzione Francese.

Il valore assolutamente negativo di questo movimento politico rispetto alla tradizione del Risorgimento, si spiegherebbe col fatto che allora non ci sarebbe stata neppur l'ombra di quegli ideali etici e religiosi che soli possono dar vita e impulso a un serio e conclusivo movimento politico, come avvenne alla fine del Settecento con l'ideale razionalistico-democratico e nell'Ottocento con quello storico-liberale. Quel movimento ha tanto poco da vedere, sempre secondo un tal punto di vista, col Risorgimento, che i veri pionieri di questo dovettero, quanto a principî informatori e a dottrine politiche, rifarsi da capo, ispirandosi non alla tradizione nazionale, ma ad idee e a teorie politiche venute d'oltr'Alpe: opinione quest'ultima rifiutata dal Gioberti (*Rinn.*, cap. VII).

Ridotta la letteratura politica del tempo di Carlo Emanuele — quella letteratura che a tanti studiosi parve mirabile documento d'un non mendace risveglio della coscienza nazionale contro la dominazione straniera — ridotta, dico, a un mero espediente (un trucco), messo in opera a freddo, senza convinzione, per assecondare il capriccio egoistico di Carlo Emanuele, pel quale l'Italia sarebbe stata, se non l'ultimo, il meno pressante de' pensieri; è naturale e logico che il movimento suscitato dall'irrequieto principe venga considerato come un episodio di carattere essenzialmente dinastico, non avente titoli sufficienti per vantare un diritto di priorità e di parentela rispetto ai posteriori moti nazionali.

I fatti e i documenti parlano ben chiaro ed alto, e attestano e proclamano, in nome della realtà storica, l'esistenza di ciò che, secondo i presupposti teoretici, non sarebbe potuto esistere, vale a dire l'esistenza di

quell'idea luminosa che brillò allora, fulgido segno fatidico, alla mente e al cuore degli Italiani, come mai era avvenuto per l'addietro: l'idea dell'Italia una, libera e indipendente.

A questa idea, che prima, anche nella mente dei più veggenti, non era stata che un vago desiderio, un sogno, rimasto lettera morta nella realtà storica — per quanto il Machiavelli avesse dato al suo pensiero in proposito un orientamento più conforme e più aderente alle esigenze d'una pratica attuazione — a questa idea, dico, divenuta per opera di Carlo Emanuele una potente forza animatrice, è dovuta quella guerra contro la Spagna, che, combattuta tra il 1614 e il 1617, apre la serie delle guerre d'indipendenza contro l'Austria.

A proposito dell'Austria è da notare che la candidatura di Carlo Emanuele alla corona imperiale — candidatura che qualcuno mette in un fascio con altre aspirazioni ambiziose e fantastiche del Duca di Savoia, giudicandola implicitamente un'autocandidatura senza serietà — acquista un valore quasi simbolico, quando si consideri, come, da chi e perchè fu messa sul tappeto, e si rifletta che lo scopo al quale essa era rivolta, fu, tre secoli dopo, raggiunto del pari da un Savoia.

L'iniziativa di tale candidatura non partì affatto da Carlo Emanuele. Si senta ciò che a questo riguardo dice P. Orsi (il quale raccolse nei principali archivi d'Europa una grande quantità di materiali inediti che dimostrano con che attività tutta la diplomazia europea si occupò della questione): « Appunto in quei giorni (1618) la Germania si agitava in contese religiose e politiche ad un tempo: in Boemia anzi si accendeva la prima scintilla di quella lunga guerra che s'intitolò poi dei trent'anni. Vivente ancora l'Imperatore Mattia, un forte partito voleva preparare le cose in modo da impedire che la corona imperiale diventasse ereditaria nella

casa d'Austria, tanto più che candidato di questa famiglia era l'Arciduca Ferdinando, zelante allievo de' Gesuiti e perciò fieramente odiato dai protestanti. In questo intento di abbattere la casa d'Absburgo tedesca il pensiero di molti si rivolse a quello che negli ultimi anni era stato il più audace nemico della casa d'Absburgo spagnuola, Carlo Emanuele I, la cui famiglia dicevasi discendere dalla casa di Sassonia, onde parve a parecchi principi tedeschi l'uomo indicato ad essere acclamato Re dei Romani per venire poi più tardi assunto alla dignità imperiale. Il valoroso Duca di Savoia si vide presto appoggiato da parecchie potenze... Non fu questo un semplice sogno di Carlo Emanuele I, ma ebbe invece in certi momenti grandi probabilità di riuscita » (*Carlo Em. I*, Torino, Bocca, 1891 ; p. 34).

Il destino riservava a un altro Savoia la gloria di abbattere gli Absburgo tedeschi; ma intanto fin d'allora la bianca croce sabauda veniva contrapposta, in segno di provvidenziale predestinazione, all'aquila grifagna.

La guerra del 1614-1617 fu dunque giudicata dalla pubblica opinione e dalla diplomazia d'Europa, non come un fatto di politica interna del piccolo ducato piemontese, ma come un indice dell'importanza nazionale e internazionale che aveva l'azione politica e militare di Carlo Emanuele.

E' alla luce di codesto giudizio non sospetto, che bisogna interpretare la letteratura alla quale quella guerra ha dato origine; e così facendo, non si potrà metterne in dubbio la sincerità e considerarla — anzichè una spontanea espressione di sentimenti e di pensieri veraci quale fu effettivamente — uno spedito, una montatura, un trucco.

Se i principi tedeschi pensarono sul serio a far di Carlo Emanuele il Re de' Romani e l'Imperatore, c'è forse da meravigliarsi che gli Italiani abbiano pensato

sul serio a farne il Re d'Italia? Lo pensarono; e si fece loro interprete, con una lettera del 1624, Ascanio Alione, annunziando che per mezzo di rivelazioni, illuminazioni, ispirazioni e suggestioni, lo Spirito Santo gli aveva scoperto, dichiarato, confermato e inculcato, « ch'Egli ha eletto, chiamato e costituito il nostro Ser.mo Principe Carlo Emanuele di Savoia Re dell'Italia bella, e ch'Ei gli ha dato il bel Regno d'Italia ». E soggiungeva: « Ecco perchè io mi dico profeta di Dio, e sostengo che il nostro Ser.mo Principe Carlo Emanuele di Savoia è eletto, chiamato e costituito da Dio Re dell'Italia bella, e ch'Ei gli ha dato il bel Regno d'Italia... E pertanto, o voi tutti, Principi o sia Duci d'Italia, come di Firenze, di Mantova, di Modena, di Parma e d'Urbino, cedete arditamente le vostre superiorità e le vostre forze al Re ch'Iddio v'ha dato, a Carlo Emanuele di Savoia: egli è vostro Re datovi da Dio... Contèntati anco tu, o casa d'Austria, del tuo regno di Spagna, e lascia l'Italia a chi è data da Dio ».

Retorica? Se mai è della stessa natura di quella del famoso sonetto *Italia: ah non temer! Non creda il mondo*, col quale Carlo Emanuele, all'inizio delle ostilità contro gli Spagnuoli nel 1614, incorava l'Italia (nazione e non espressione geografica) a fidarsi di lui, chè egli non guidava a' danni suoi l'oste guerriera, bensì contro chi turbava lo stato di lei lieto e giocondo, e usurpava i diritti di lui suo difensore. Si dica quel che si vuole della ingenuità dell'artificio usato dal Duca, di finger che un ignoto gli indirizzasse un sonetto esortandolo alla pace, per aver occasione di ribattere le accuse degli avversari; e mormori pure qualcuno, se gli piace, sull'oziosa ricercatezza della risposta a rime obbligate, con la vieta immagine degli occhi lucenti del cielo e l'altra dei bronzi e dei marmi; ma nessuno certo potrà mai dimostrare, con tutta l'estetica di questo mondo, che sia null'altro che una frase fatta l'esorta-

zione fiera e generosa rivolta all'Italia: « ardisci e spera », avvalorata da questi magnanimi sensi:

Ma non vedran del ciel gli occhi lucenti
ch'io giammai per timor la man disarmi
o che deponga i soliti ardimenti.

Eguali osservazioni si convengono a tutta la letteratura nazionalista savoina del tempo.

Qualunque sia il giudizio che si creda oggi di dover dare, per ragioni o prevenzioni estetiche, della lirica patriottica del Testi, dell'oratoria nazionalista del Tassoni, della critica satirica del Boccacini e delle tante altre scritture relative alla lotta antispagnuola di Carlo Emanuele, è certo e provato che tutta codesta letteratura penetrò e commosse la coscienza nazionale molto profondamente.

Chi avesse ancora qualche dubbio al riguardo, è pregato di leggere e meditare la lettera che il 17 marzo 1615 l'ambasciatore piemontese a Venezia, Carlo Emanuele Scaglia, inviava al Duca, dandogli notizia dell'accoglienza avuta a Ferrara in casa della marchesa Turchi. Questa, scriveva l'ambasciatore, « è la più grande servitrice di V. A. che abbia a questo mondo, dama di grandissimo spirito e qualità, nella quale casa vi corre tutta la nobiltà di Ferrara per recreazione... Ivi si discorre degli affari più grandi che ora passano, avendo fra tutti quelli signori, chi da una, chi da altra parte, nuove di quello si fa... Questa dama mi dice voler in ogni maniera venir a vedere V. A. e conoscer di presenza un principe così grande per fama. Tiene il quadro di V. A. in quella stanza della conversazione, attaccato sopra la tappezzeria, con grande venerazione. Mi fece... leggere le *Filippiche* e questa canzone in lode di V. A. commettendomi di doverle mandare, come faccio, se ben so le son capitate prima d'ora. Nel leggerle..., sopra tutti li capi che toccavano a' Spagnuoli, che esaltavano

il valore di V. A. e che esortavano li altri principi italiani a riconoscersi, le faceva commento sopra, non da donna, ma da un prudente ed elevato ingegno di qualsivoglia più fondato politico ».

E codesto della marchesa Turchi non è affatto un caso isolato. Il libro di G. Rua *Per la libertà d'Italia* ci offre molte altre testimonianze del genere; e lo stesso Tassoni, che dopo avere scritto le *Filippiche*, diè sfogo ai suoi meschini risentimenti personali, per ragioni di interesse, contro i principi di Savoia nel suo *Manifesto*, non potè neppur lui, malgrado i rancori, trattenersi dall'esclamare: « E veramente in simile azione (la guerra contro gli Spagnuoli) quel Duca rapì non solamente il mio affetto, ma anche di tutti gli altri Italiani, che amano più l'onore della Nazione che il dominio dei forestieri ».

Le voci che abbiamo ascoltate e che pur oggi, a tanta distanza di tempo, commuovono, stanno a testimoniare quanto la letteratura nazionalista del tempo di Carlo Emanuele sia lontana dall'essere un mero espediente, senz'anima, senza serietà, senza sincerità, perchè senza il fulcro, in potenza e in atto, d'un ideale. Questo ideale, al contrario, c'era, e formava l'essenza spirituale e fattiva della letteratura e dell'azione onde al tempo di Carlo Emanuele fu tentata per la prima volta in modo concreto, sia pure senza il sostrato d'una teoria, d'una dottrina, d'un sistema di principî, la realizzazione di una sacra unione nazionale contro lo straniero.

E poichè il centro unitario o coesivo, intorno al quale avrebbero dovuto stringersi e organizzarsi le forze nazionali, era, nella coscienza dei più illuminati, la Casa di Savoia, non può negarsi a quel movimento, anche se fallito, la gloria d'aver aperta l'era delle rivendicazioni nazionali, segnando all'Italia la medesima via che a se stesso segnava Carlo Emanuele, quando all'am-

baschiatore veneto Contarini diceva: « Io sono alla fine italiano e bisogna che fra noi (Italiani) c'intendiamo bene, perchè l'amicizia di questi stranieri non è procurata da loro per bene nostro, ma solo per levarci quanto possediamo e per obbligarci di servire a' loro fini, per poter tanto più facilmente assoggettarci tutti ».

Egli sì pensava sinceramente e lealmente al bene dell'Italia, e non dell'Italia retoricamente e accademicamente concepita come un ente astratto, ma della Nazione Italiana, avente già una sua unità spirituale, capace di trasformarsi, quando fosse venuta la maturità dei tempi, in unità politica con a capo la Dinastia Sabauda.

Quanto poi all'atteggiamento di Carlo Emanuele nella guerra del Monferrato — e ad esso si riferisce propriamente il giudizio del Manzoni — si comprende come fosse e dovesse apparire pieno d'incertezze, dato l'avversario che il principe sabando, voltosi alla Spagna, aveva di fronte a sè: il grande ministro di Luigi XIII. Il disagio in cui venne a trovarsi quando scoppiò la guerra, appare dalle sue lettere di quel periodo. L'8 luglio 1628, scrivendo ai Cantoni Cattolici per far leva d'uomini, spiega le cause della guerra, ma premette ch'essa scoppiava « lorsque nous estions en plus d'esperance de jouir de la paix..., ainsy que nous avons toujours désiré pour le bien universel de la Chrestienté et celluy de l'Italie en particulier », era proprio vero che la desiderava, tanto che, tenendosi in rapporti con la Corte di Francia, la assicurava che non intendeva muoverle guerra. Infatti non la mosse lui, ma fu aggredito; sicchè, quando sconfisse nella val di Varaita il primo esercito francese che scendeva in soccorso di Casale, scriveva all'ambasciatore di Francia a Torino, in data 6 agosto 1628, questa lettera:

« Non devo differir più avanti di dar conto a V. S. dei vittoriosi successi con i quali Dio si è compiaciuto di

assister la giustizia della mia causa, puoi che mi persuado, che sendo Ella ministro di tanta qualità et di così retta intentione, si renderà volentieri a parte del contento ch'io ne ricevo. Hieri dunque assai di buon mattino quest'armata francese si risolse d'attaccarci et di provare la fortuna dell'armi nel passaggio ch'ella pretende per gli stati miei a soccorrere Casale. Non si può negare che la sua mossa non fosse accompagnata da molto coraggio, et con bellissimo ordine, perchè da più parti appiccarono il combattimento furiosamente et si sostenne sino alla sera, però in fine il valor de' nostri, non solamente ricuperò qualche posto, che il nemico aveva guadagnato, ma venendo alle spade, lo risospinse nei primi alloggiamenti, et con notabile et numerosa perdita de capitani, d'ufficiali et di quantità di soldati. Hoggi poi, mentre si aspettava che volessero rinnovare l'attacco etiamdio con isforzo maggiore, puoi che dicevano di voler tutti morire o passar avanti, si è scoperto che le truppe loro filavano alla ritirata verso Casteldelfino et con tanta diligenza che i nostri non hanno potuto arrivare a tempo all'incalzò, eccetto in quanto alcuni sbandandosi dai squadroni tanto d'infanteria che di cavalleria, senza aspettar altro ordine, hanno dato alla coda et uccisero molti, et molti ancora hanno condotti prigionieri, i quali però mostrano nell'aspetto loro i disagi patiti. Le monitioni, le armi, gl'instromenti, gl'intellaggi et l'infinità di bagagli abbandonati da loro mostrano la gran fretta che avevano di ritirarsi, et veramente non vi bisognava minor diligenza per isfuggire i danni maggiori che gli sovrastavano. Voglio credere che per l'innanzi questa gente non sarà così facile a tentar d'invadere li miei stati, et che V. S. concorrerà nell'allegarsi di questi successi, come favoriti da Iddio e delle mie ragioni ».

Ma l'ammonimento, rivolto all'ambasciatore francese (il quale, secondo l'ardimentoso duca, avrebbe

dovuto rallegrarsi della vittoria di lui, anzichè dolersi della sconfitta de' suoi connazionali !) non valse a nulla, chè il re di Francia in persona e il suo grande ministro scesero in Italia per soccorrere Casale, costringendo il Duca a segnare i patti di Susa, la qual città venne occupata dai Francesi nel marzo del 1629.

In una lettera al marchese di Versoix del 4 ottobre 1629, Carlo Emanuele descriveva così la situazione difficile in cui si trovava tra due fuochi: « ... scriviamo a V. S. ciò che stimiamo necessario al servizio di S. M. Cesarea sia per far bene la guerra, o per assicurar la pace con riputatione delle sue armi et conservatione della sua autorità. Intanto è d'avvertire che noi siamo qua posti nel mezzo degli eserciti contrari e che da una parte il sig. Marchese Spinola è entrato nel Monferrato, il sig. Conte di Collalto entra nel Mantovano, et dall'altra le truppe francesi divise in tre armate sono horamai in procinto di attaccarci la Savoia, il Piemonte e il contado di Nizza. Il sig. Marchese Spinola che doveva venir di Spagna con gente et con danari bastanti per supplire a qualunque accidente, dopo essersi fatto lungamente aspettare et dopo haver nutrito le nostre speranze sino al punto, hora che vede il bisogno presente, si dichiara di non poterci dare nè gente nè danari, salvo nel modo e quantità già scritta, che non farebbe altro effetto, mentre la Francia non è divertita da altra parte, che d'irritare maggiormente i nemici, et lasciarci indifesi et esposti alle loro invasioni. Il sig. Conte di Collalto non ha tampoco facoltà di assisterci per essergli la sua gente necessaria nel Mantovano contro Vincenzo; dall'altra parte si vede che i Francesi affrettano la venuta loro. Onde è ben conveniente che S. M. Cesarea consideri lo stato nel quale ci troviamo, et che non è reputatione della sua imperial corona lasciar perdere un suo vassallo tanto divoto et fedele, che per sostenere la autorità cesarea, et perchè

ricusa di unirsi alla difesa del Duca di Nevers, vien dalla Francia minacciato et oppresso ».

E dopo aver esposto il suo pensiero su ciò che conveniva fare, continua: « Le cose fatte a tempo rilevano il doppio, là dove le provisioni intempestive, avvenga che siano forti e gagliarde, per lo più svaniscono senza frutto. Noi habbiamo dal canto nostro precisato et avisato gl'inconvenienti passati, et a nostro proprio costo sostenuto già due volte l'impeto delle armi francesi, nel che ci siamo estenuati di maniera che, se non veniamo bene aiutati, alla terza al sicuro non potremo sussistere ».

In attesa di questo aiuto, egli intavolava trattative con Luigi XIII e con Richelieu; ma non gli riuscì d'arrestare gli eserciti francesi invasori, i quali occuparono Saluzzo. Raccolte le sue forze a Savigliano, stava per dar battaglia, ma lo Spinola lo indusse a temporeggiare. Stanco della lotta e addolorato dai disastri toccatigli, il 23 luglio 1630 s'ammalava, e tre giorni dopo moriva.

Fino all'ultimo lo Spinola ostacolò le operazioni militari dell'eroico e bellicoso Duca. Aveva pertanto ben ragione il Manzoni di dare, come s'è visto, di questo famoso capitano un giudizio ben poco lusinghiero, biasimandone l'incuria e l'imprevidenza.

CAPITOLO DECIMOQUARTO

La provvida sventura.

Quando non era in preda alla paura, don Abbondio ne diceva di buone. Così, saputo con certezza che don Rodrigo era morto, gli vien spontanea sulle labbra una definizione della peste, che, banale in apparenza, esprime una superiore verità di fede. « Vedete, figlioli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente. Sapete che l'è una gran cosa! un gran respiro per questo povero paese! che non ci si poteva vivere con colui. E' stato un gran flagello questa peste; ma è anche stata *una scopa*, ha spazzato via certi soggetti, che, figlioli miei, non ce ne liberavamo più: verdi, freschi, prosperosi: bisognava dire che chi era destinato a far loro l'esequie, era ancora in seminario, a fare i latinucci ».

E poi tra sè: « Ah! se la peste facesse sempre e per tutto le cose in questa maniera, sarebbe proprio peccato il dirne male; quasi quasi ce ne vorrebbe una ogni generazione; e si potrebbe stare a patti d'averla; ma guarire, ve' ».

Facendo parlare don Abbondio a questa maniera, secondo la sua gretta e volgare mentalità, il Manzoni esprime nei termini d'un ingenuo semplicismo ciò che la legge del Signore insegna, cioè che le calamità del mondo sono un meritato castigo di Dio per le colpe degli uomini. Tutta una predica del Segneri è dedicata allo svolgimento di questo tema: « Con le sciagure del

secolo, flagellato tanto aspramente, si confondono gli increduli e si dice loro che se negheranno fede al tuono delle minacce divine, saranno fulminati ».

Ora, il senso della descrizione che il Manzoni fa della peste, è tutto qui: nel mostrare copertamente che anche in quella occasione il filo degli eventi dolorosi fu retto dalla mano della Provvidenza. Se così non fosse, quella descrizione tanto circostanziata sarebbe fuor di proposito e di misura; invece è appunto dalla ricchezza dei particolari che sorgono gli insegnamenti ai quali l'autore mirava e che talvolta son da lui espressamente additati.

Si veda, per esempio, alla fine del capitolo trentesimo, come l'autore commenta il fatto che da principio non si credette alla peste, poi si ammise l'esistenza di febbri pestilenziali, poi quella di un male a cui si dava il nome di peste perchè non si sapeva in che altro modo chiamarlo; finchè da ultimo la peste fu riconosciuta senza dubbio e senza contrasto. « Non è, credo, necessario d'esser molto versato nella storia dell'idee e delle parole, per veder che molte hanno fatto un simil corso. Per grazia del cielo, che non sono molte quelle d'una tal sorte, e d'una tale importanza, e che conquistino la loro evidenza a un tal prezzo e alle quali si possano attaccare accessori di un tal genere. Si potrebbe però, tanto nelle cose piccole, come nelle grandi, evitare, in gran parte, quel corso così lungo e così storto, prendendo il metodo proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare. Ma parlare, questa cosa così sola, è talmente più facile di tutte quell'altre insieme, che anche noi, dico noi uomini in generale, siamo un po' da compatire ».

Anche il cardinal Federigo avrebbe voluto che il metodo ora accennato fosse seguito, da chi di dovere, nel provvedere ai rimedi; e per ciò respinse la richiesta

dei decurioni, che si facesse una processione solenne, portando per la città il corpo di S. Carlo: la respinse per molte ragioni, ma sopra tutto perchè « gli dispiaceva quella fiducia in un mezzo arbitrario », cioè dovuto non alla volontà e all'opera degli uomini, bensì all'invocato e sperato, ma incerto intervento soprannaturale. Decurioni e popolo continuarono a invocar a gran voce la processione. Federigo resistette ancora qualche tempo: cercò di convincerli: « questo è quello che potè il senno d'un uomo, contro la forza dei tempi, e l'insistenza di molti ».

Cedette. « In quello stato d'opinioni, con l'idea del pericolo, confusa com'era allora, contrastata, ben lontana dall'evidenza che ci si trova ora, non è difficile a capire, come le sue buone ragioni potessero anche nella sua mente, essere soggiogate dalle cattive degli altri. Se poi, nel ceder che fece, avesse o non avesse parte un po' di debolezza della volontà, sono misteri del cuore umano. Certo, se in alcun caso par che si possa dare in tutto l'errore all'intelletto, e scusarne la coscienza, è quando si tratti di que' pochi (e questo fu ben del numero), nella vita intera de' quali apparisca un ubbidir risoluto alla coscienza, senza riguardo a interessi temporali di nessun genere ». Qui s'ammette in sostanza che la concessione fu un errore; ma avuto riguardo alla illibata e risoluta coscienza dell'uomo, è da attribuirne la colpa solo all'intelletto, che gli fece credere non del tutto fondato il pericolo di quella processione.

Avvenne quello che il cardinale arcivescovo aveva preveduto e temuto: « il giorno seguente, mentre appunto regnava quella presuntuosa fiducia, anzi in molti una fanatica sicurezza che la processione dovesse aver troncata la peste, le morti crebbero in ogni classe, in ogni parte della città... Ma, oh forze mirabili e dolorose d'un pregiudizio generale, non già al trovarsi in-

sieme tante persone, e per tanto tempo, non all'infinita moltiplicazione de' contatti fortuiti, attribuivano i più quell'effetto; l'attribuivano alla facilità che gli untori ci avessero trovata, d'eseguire in grande il loro empio disegno ». E non bastando a spiegare il fatto le unzioni, si pensò allo spargimento di polveri venefiche, nelle quali la scienza di tutta Europa credeva.

Dopo aver esaltata l'opera dei cappuccini a pro' degli appestati, il Manzoni osserva: « ne' pubblici infortuni e nelle lunghe perturbazioni di quel qualsiasi ordine consueto, si vede sempre un aumento, una sublimazione di virtù; ma, pur troppo, non manca mai insieme un aumento, e d'ordinario ben più generale, di perversità ».

Di perversità, e d'inumanità. Il Manzoni riferisce dal Ripamonti il tratto dove questo narra a quale eccesso fossero giunti i sospetti e lo spavento. « Non del vicino solamente si prendeva ombra, dell'amico, dell'ospite, ma que' nomi, que' vincoli dell'umana carità, marito e moglie, padre e figlio, fratello e fratello, eran di terrore: e, cosa orribile e indegna a dirsi! la mensa domestica, il letto nuziale, si temevano come agguati, come nascondigli di venefizio ».

D'egual genere, se non in tutto d'egual valore, che i pregiudizi e le leggende popolari, erano i sogni de' dotti. La scienza del tempo affermò cose, che a noi sembrano oggi assurde e mostruose, e allora furono credute verità irrefragabili. Si fossero mossi dubbi, in materia di veleni, di malle, d'unti, di polveri, sull'autorità d'un Martino Delrio! Sarebbe stato tenuto per pazzo chi l'avesse osato. Eppure egli fu quel Delrio, « le cui veglie costaron la vita a più uomini, che le imprese di qualche conquistatore; quel Delrio, le cui *Disquisizioni Magiche* (il ristretto di tutto ciò che gli uomini avevano fino a' suoi tempi, sognato di quella materia) divenute il testo più autorevole, più irrefragabile, furono per più

d'un secolo norma e impulso potente di legali, orribili, non interrotte carneficine ».

Si formò dunque una massa enorme e confusa di pubblica folla, in questo modo: « da' trovati del volgo la gente istruita prendeva ciò che si poteva accomodar con le sue idee; da' trovati della gente istruita, il volgo prendeva ciò che ne poteva intendere e come lo poteva ». Fu veramente una pubblica folla; e quindi (come sempre avviene) furon giudicati folli quelli che, all'opposto dei più, pensarono che tutto fosse immaginazione.



Dopo aver nel capitolo trentesimosecondo mostrato quale profondo perversimento aveva determinato la peste nello spirito pubblico, l'autore riprende il filo del racconto rimettendone in scena i personaggi. Il primo ch'egli ci presenta colpito dalla peste è colui sul quale pesava la responsabilità di tutti i guai de' promessi sposi: così l'immane sventura pubblica diviene, per volere della divina Provvidenza (come è detto espressamente più avanti) un mezzo di giusta vendetta dei torti fatti da un prepotente a due deboli e innocenti creature. Don Rodrigo, il cui nome ha risonato sinistramente al principio del romanzo, ricompare ora per ricevere la pena che si merita; ricompare nella sua veste cittadina d'uomo rotto al vizio, che, pur nell'infuriar della peste, passa le notti gozzovigliando; ricompare per passar dall'orgia alla morte, sempre uguale a se stesso nella insensibilità della sua bassa coscienza.

Ma nel fondo di quella coscienza era latente, oscuro, vago un sentimento che i disordini e le dissipazioni non avevano potuto cacciar via: il rimorso. Di qui il terribile sogno in cui pare al febbricitante d'esser in una chiesa, in mezzo a una folla, e di vedere « un pulpito,

e dal parapetto di quello spuntar su un non so che di convesso, liscio e luccicante, poi alzarsi e comparir distinta una testa pelata; poi due occhi, un viso, una barba lunga e bianca, un frate ritto, fuor del parapetto fino alla cintola, fra Cristoforo. Il quale, fulminato uno sguardo in giro su tutto l'uditorio, parve a don Rodrigo che lo fermasse in viso a lui, alzando insieme la mano, nell'attitudine appunto che aveva presa in quella sala a terreno del suo palazzotto ».

Preso dal terrore, lo sciagurato chiede soccorso a quel Griso che l'aveva aiutato nell'iniqua impresa contro Lucia, e n'è tradito: castigo tremendo di Dio.



Il ritorno sulla scena di Renzo come attore nella tragica vicenda della peste, avviene in seguito a una sua risoluzione, che va messa in rilievo per l'osservazione con cui l'autore la commenta.

Renzo, tornato presso Bortolo, presa la peste, guarito, andava facendo mille progetti per rientrare nel Milanese in cerca di Lucia. Bortolo lo aveva sempre dissuaso dall'andarsene, perchè gli faceva comodo averlo con sè, potendo fidarsi di lui come suo sostituto nella direzione del filatoio, senza timore d'essere scalzato da lui, per quella benedetta disgrazia di non saper tener la penna in mano. A proposito di che, l'autore dice ai lettori: « Forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo. Quello era così ». Evidentemente, qui, più ideale significa semplicemente più disinteressato, e l'espressione non ha niente a che fare con la qualità del personaggio, d'essere cioè immaginario e non storico.

« La cattura? eh! adesso hanno altro che pensare, quelli che son vivi. Giran sicuri, anche qui, certa gente che l'hanno addosso... Ci ha a esser salvacondotto so-

lamente per i birbanti? E a Milano, dicono tutti che l'è una confusione peggio. Se lascio scappare una occasione così bella non ne ritorna più una simile ». L'autore commenta la frase « occasione così bella » detta della peste, con questa osservazione: « La peste! Vedete un poco come ci fa qualche volta adoperar le parole quel benedetto istinto di riferire e di subordinare tutto a noi medesimi ».

E infatti per Renzo la peste fu veramente una bella occasione: gli diè modo di sottrarsi al pericolo della cattura, e gli ridonò colei che prima gli era stata contesa dalla prepotenza d'un soverchiatore, ed ora gli era negata da un voto.

Di cacciarsi tra gli orrori del flagello, dove infuriava di più, non aveva alcuna paura, perchè il prender due volte il male era caso assai raro. I guariti giravano per mezzo al contagio franchi e risoluti: « come i cavalieri d'un'epoca del medio evo, ferrati fin dove ferro ci poteva stare, e sopra palafreni accomodati anch'essi, per quanto era fattibile, in quella maniera, andavano a zonzo (dove quella loro gloriosa denominazione d'er-ranti), a zonzo e alla ventura, in mezzo a una povera marmaglia pedestre di cittadini e di villani, che, per ribattere e ammortire i colpi, non avevano indosso altro che cenci. Bello, savio ed utile mestiere! mestiere, proprio da far la prima figura in un trattato d'economia politica ».

Potrà sembrare, a primo aspetto, che non fosse questo il luogo più opportuno per un'uscita satirica contro i cavalieri erranti; ma, a ben riflettere, la successione delle idee è più stretta e logica di quanto l'apparenza non lasci supporre. Quei guariti dalla peste andavan con tanta sicurezza in mezzo agli infermi, perchè eran come corazzati contro il male: facevano i bravi, ma lo facevano a buon mercato, senza vero merito, e il loro non era nè coraggio nè eroismo. La loro fran-

chezza e risolutezza in mezzo al contagio fa venire in mente quella tanto celebrata dei cavalieri che andavano tutti coperti di ferro tra la marmaglia pedestre di cittadini e di villani coperti solo di cenci. Eran poi, quei cavalieri, dei veri eroi? E quel loro andare a zonzo e alla ventura, in difesa, come dicevano, dei deboli, era un mestiere tanto pericoloso e tanto bello, savio ed utile, quanto lo si crede comunemente? Il Manzoni risponde con un tratto di spirito, tirando in ballo l'economia politica, con la quale quel mestiere è messo in relazione allo scopo di far intendere, per mezzo dell'ironia, come a que' cavalieri stesse a cuore più l'interesse proprio che l'altrui, e come quindi il loro modo di difendere i deboli s'ispirasse a tutt'altri principî da quelli secondo i quali oggi, con la guida dell'economia politica, vengono tutelati gli interessi del popolo.

Se quel che l'autore finge che accadesse a Renzo in Milano, fosse da attribuire ai capricci del caso, bisognerebbe dire che in quell'occasione il caso fu più intelligente che capriccioso. Quando avremo detto che fu provvidenziale, avremo fatto capire da che mani, nell'intenzione dell'autore, fosse retto il filo che condusse Renzo dalla casa di don Ferrante alla capanna di Lucia. Il racconto è condotto con tanta abilità da dissimulare in modo perfetto l'artificio che genera e muove l'avventura. Le cose vanno a quella maniera non perchè chi le inventò ha voluto che così andassero, ma perchè era fatale (cioè provvidenzialmente ordinato) che così andassero. E non le sole cose di Renzo, ma tutte quelle che formano la macabra visione della città morta, attraverso la quale passa l'uomo che *doveva* ritrovare Lucia.

Le circostanze che accompagnano l'affannosa ricerca in quell'orrida bolgia, dove lo spaventoso e ributtante spettacolo della feroce e oscena brutalità dei monatti è reso tollerabile agli animi sensibili dalla su-

blime creazione poetica dell'episodio della madre di Cecilia; quelle circostanze, dico, sono così bene accomodate al fine ultimo, che il loro succedersi appare del tutto naturale, anzi necessario. Necessario e naturale, perchè voluto dalla Provvidenza. Lo dice espressamente più volte lo stesso autore: per esempio là dove descrive lo stato d'animo di Renzo saltato sopra un de' carri (« piantato sul piede destro, col sinistro in aria, e con le braccia alzate »). Come stava dentro il povero untorello? Che effetto faceva a' suoi orecchi la cantilena infernale de' monatti, che, « mista al tintinnio dei campanelli, al cigolio de' carri, al calpestio de' cavalli, rissonava nel voto silenzioso delle strade, e, rimbombando nelle case, stringeva amaramente il cuore de' pochi che ancora le abitavano »? L'autore osserva: « Ma cosa non può alle volte venire in acconcio? Cosa non può far piacere in qualche caso? Il pericolo d'un momento prima aveva resa più che tollerabile a Renzo la compagnia di que' morti e di que' vivi; e ora fu a' suoi orecchi una musica, sto per dire gradita, quella che lo levava dall'impiccio di una tale conversazione. Ancor mezzo affannato, e tutto sottosopra, ringraziava intanto alla meglio in cuor suo la Provvidenza, d'essere uscito d'un tal frangente, senza ricever male, nè farne; la pregava che l'aiutasse ora a liberarsi anche da' suoi liberatori ».

Stava all'erta per cogliere il tempo di sdrucchiolar giù quatto quatto dal carro senza essere osservato. Ed ecco, felice combinazione, che il carro lo porta sul corso di Porta Orientale, in quella strada per cui era venuto adagio, e tornato via in fretta, circa venti mesi prima. E ricordò subito che di là s'andava diritto al lazzaretto.

Entrato nel tristo recinto, popolato di sedici mila appestati, ha la fortuna d'imbattersi nel padre Cristoforo; e, seguendo le indicazioni che questo gli dà, penetra nel recinto delle donne. Per girarvi più sicuro, si

lega a un piede un di que' campanelli che usavano i monatti. Scambiato per un di questi da un commissario, gli vengon dati ordini; per sottrarsene, si leva quel segno divenutogli incomodo; per levarselo s'accosta alla parete di una capanna: stando appoggiato col capo a quella parete, « gli vien da quella all'orecchio una voce... Oh! cielo! è possibile? Tutta la sua anima è in quell'orecchio: la respirazione è sospesa ». E' Lucia.

Ma per riavere Lucia non basta averla ritrovata tra gli orrori della peste; bisogna farle capire che aveva promesso alla Madonna quel che non poteva prometterle. Cerca di farglielo capire: la Madonna non vuol promette in danno del prossimo. Lucia non s'arrende: solo l'intervento del suo padre spirituale può vincerne la tenace resistenza.

Il dramma ha così un lieto fine. Per merito degli uomini? No: per grazia della Provvidenza. Provvida è la sventura: quando i guai vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

Il pensiero di don Ferrante.

Don Ferrante è nella vicenda drammatica del romanzo un personaggio fuori ruolo, che fa parte da sè: il suo mondo non è neppur quello di sua moglie, sicchè l'entrar questa per qualche cosa nell'azione, non porta di necessità che c'entri anche lui; e infatti non c'entra.

Ma allora che ci sta a fare nel romanzo? Che la sua presenza sia proprio oziosa ai fini dell'arte? No: il suo fine, la sua funzione la doveva avere nei propositi dell'autore; non per nulla questi con la sua solita malizia bonaria vuol farci credere il contrario, gettando la colpa della digressione sull'anonimo, il quale probabilmente s'è tanto esteso in cosa estranea al racconto principale solo « per isfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo ».

Il personaggio non è nè una parodia, nè una caricatura, nè una satira: è tutt'altro che ridicolo, goffo o grottesco; lo stesso umorismo lo sfiora appena, ed è l'umorismo insito nella natura stessa delle cose di quel secolo, e non *ad personam*.

Per rendersi conto della opportunità di far entrare in scena, a questo punto del racconto, un intellettuale della forza di don Ferrante, occorre por mente al carattere e allo spirito della sua cultura, quale appare dalla biblioteca che la alimenta e la tiene al corrente:

« una raccolta di libri considerabile, poco meno di trecento volumi: tutta roba scelta, tutte opere delle più riputate in varie materie, in ognuna delle quali era più o meno versato ».

Così nel capitolo ventesimosettimo dei *Promessi Sposi* s'apre la descrizione di questa biblioteca, il cui catalogo però — qui sta il punto — non è, nella redazione definitiva del romanzo, quale in origine l'autore l'aveva ideato. Negli *Sposi Promessi* la libreria « per poco non giungeva ai cento volumi »; e per portarla a un numero pur così modesto, don Ferrante aveva dovuto fare uno sforzo, di cui non v'è traccia nei *Promessi Sposi*. E non v'è, perchè il don Ferrante della prima stesura è sensibilmente diverso da quello della definitiva.

In questa egli appare un personaggio nobile, dignitoso, stimato, che, potendo viver del suo, s'è dedicato tutto alla tranquilla e serena vita degli studi.

In quella ci è presentato come uno spiantato, che « viveva di prestiti, e per trovarne doveva ricorrere ai più spietati usurai, e subire le più rigide leggi, che essi sapessero inventare, per supplire alla legge comune che non dava loro alcun mezzo di ricuperare il prestato, e per pagarsi del rischio ». Nelle sue idee « le pompe e il fasto tenevano il primo luogo », e quindi « alle pompe e al fasto erano tosto consacrati i denari che toccavano le sue mani; e il necessario pativa ». Pativa anche il suo abbigliamento, come si vede dalla descrizione che l'autore ne fa nel tracciare il ritratto del personaggio. Il ritratto è questo.

« Don Ferrante, capo di casa, ultimo rampollo di una famiglia illustre che pur troppo terminava in lui, uomo tra la virilità e la vecchiezza, era di mediocre statura e tendeva un pochetto al pingue; portava un cappello ornato di molte ricche piume, alcune delle quali spezzate al mezzo, cadevano penzoloni, e d'altre non rimaneva che un torso; sotto a quel cappello

si stendevano due folti sopraccigli, due occhi sempre in giro orizzontalmente, due guance pienotte per sè, e che si enfiavano ancor più di tratto in tratto, e si ricomponevano, mandando un soffio prolungato, come se avesse da raffreddare una ministra; sotto la faccia girava intorno al collo un'ampia lattuga di merletti finissimi di Fiandra, lacera da qualche parte e lorda da per tutto: una cappa, sfilacciata qua e là, gli cadeva dalle spalle, una spada col manico d'argento mirabilmente cesellato, e col fodero spelato gli pendeva dalla cintura; due manichini della stessa materia, e nello stesso stato della gorgera, uscivano dalle maniche strette dell'abito, e un ricco anello di diamanti sfolgorava, talvolta, nell'una delle due sudice sue mani: talvolta, perchè quell'anello passava anche una gran parte della sua vita nello scrigno d'un usuraio; e in quegli intervalli don Ferrante gestiva alquanto meno del solito ».

Trovandosi in tali strettezze, il brav'uomo aveva fatto miracoli a fornir la sua libreria di un centinaio quasi di volumi. Soppresso il ritratto, e messo il personaggio in una condizione economica più florida e decorosa, il numero dei volumi poteva esser portato a circa trecento.

Confrontando i due cataloghi, si trovano nel secondo indicazioni che mancano nel primo, e viceversa. Nella redazione definitiva le letture amene furono del tutto sacrificate alla opportunità di abbreviare la digressione. Prima se ne dava un ragguaglio che, a intenderlo, ci mette sulla via di scoprire il legame ideologico che unisce il personaggio all'azione principale. Si legga il seguente tratto degli *Sposi Promessi*. « Ma gli studî solidi non avevano talmente occupati gli ozî di don Ferrante, che non ne restasse qualche parte anche alle lettere amene: e senza contare il *Pastor Fido*, che al pari di tutti gli uomini colti di quel tempo, egli aveva pressochè tutto a memoria, non gli erano ignoti nè il Marino, nè il Ciam-

poli, nè il Cesarini, nè il Testi; ma sopra tutto aveva fatto uno studio particolare di quel libretto, che conteneva le rime di Claudio Achillini, libretto nel quale, diceva don Ferrante, tutto tutto, fino alla protesta sulle parole Fato, Sorte, Destino e somiglienti, era pensiero peregrino ed arguto. Aveva poi un tesoretto, una raccolta manoscritta di alcune lettere dello stesso grand'uomo; e su quelle si studiava di modellare quelle che gli occorreva di scrivere per qualche negozio, o per isciogliere qualche ingegnoso quesito, che gli veniva proposto: e a dir vero le lettere di don Ferrante erano ricercate con qualche avidità, e giravano di mano in mano, per la scelta e la copia dei concetti e delle immagini ardite, e sopra tutto pel modo sempre ingegnoso di porre la questione e di guardare le cose; stavano però male di grammatica e di ortografia. Vi sarebbero molte altre cose da dire, chi volesse compiere il ritratto di questo personaggio; ma per amore della brevità ce ne passeremo, tanto più, che egli non ha quasi parte attiva nella nostra storia ».

E' un vero peccato che questo passo non sia stato conservato nella redazione definitiva, perchè esso ci dà della cultura di don Ferrante un'idea più piena e meglio rispondente alle reali condizioni di quella classe intellettuale che il personaggio è destinato a incarnare.

Vediamo, prima, quali rami dello scibile sono rappresentati, con roba scelta, con opere delle più riputate, così nella prima come nella seconda libreria: astrologia, filosofia antica, filosofia naturale, magia e stregoneria, storia, politica, scienza cavalleresca.

Il primo posto nella cultura scientifica di don Ferrante è dato a quella falsa scienza, la quale credeva che le cose del mondo fossero soggette agli influssi celesti, e dall'osservazione degli astri pretendeva di trarre la conoscenza dell'avvenire. Ci si fa così saper subito quanto don Ferrante fosse lontano e fuori da quella corrente

innovatrice che proprio in quel torno di tempo andava facendo così mirabili progressi per opera di Galileo, nome che non figura affatto tra quelli degli autori a lui noti, il che basta a provare, com'egli vivesse tra i morti e fosse morto pei vivi. Il maestro da cui aveva appreso le più peregrine nozioni sugli influssi degli astri, sulle loro apparenze, da cui si traevano gli oroscopi, sulle congiunzioni, cioè sui momenti del loro apparente incontrarsi, che avevano determinate significazioni per gli astrologi; sui moti del sole, e specialmente sulla dottrina delle dodici case (domificazione), cioè dei dodici segni dello zodiaco; quel maestro, dico, era stato Girolamo Cardano con l'opera *De restitutione temporum et motorum coelestium* e con l'altra *Duodecim geniturarum*. In grazia di queste due opere don Ferrante, peripatetico fino alla punta de' capelli, aveva ammesso nella sua libreria l'altra dello stesso Cardano *De subtilitate*, dove Aristotele è confutato su tutta la linea. Infatti un uomo, come il Cardano, il cui gran difetto era stato quello di aver troppo ingegno, meritava d'essere ascoltato anche quando spropositava. Questo giudizio dimostra che don Ferrante non era un intransigente; ciò è confermato pure dal suo modo di pensare in merito alla famosa questione del paragone tra gli antichi e moderni, nella quale la pensava come il Tassoni: « riconoscendo volentieri la superiorità degli antichi, non poteva però soffrire quel non voler dar ragione a' moderni, anche dove l'hanno chiara che la vedrebbe ognuno ».

Fatta eccezione pel Cardano, tutti gli altri moderni impugnatori d'Aristotele erano stati messi al bando tutti quanti dalla libreria di don Ferrante, il quale non aveva mai voluto leggerne le opere « per non buttar via il tempo, nè comperarle, per non buttar via i denari ». Codesta intransigenza in fatto di filosofia peripatetica aveva, per lui, questa ragione, che « a voler esser filo-

sofo, bisogna scegliere un autore » : egli aveva scelto Aristotele, il quale, come diceva lui, non è nè antico nè moderno : è il filosofo.

Nel non voler neppur rendersi conto delle ragioni e delle prove addotte dagli antiperipatetici, don Ferrante somiglia a quel Cesare Cremonino, collega di Galileo all'Università di Padova, il quale non volle neppur appressare l'occhio al telescopio, affermando che la scoperta di nuove stelle non poteva essere che una illusione della vista, avendo Aristotele sentenziato che il cielo è incorruttibile. E somiglia al professore padovano anche in ciò, che pur questo fu vittima della peste nel 1631. Però don Ferrante non si dava arie accademiche e cattedratiche, e « quantunque nel giudizio de' dotti » egli « passasse per un peripatetico consumato, non ostante a lui non pareva di saperne abbastanza ; e più d'una volta disse con gran modestia, che l'essenza, gli universali, l'anima del mondo, e la natura delle cose, non eran cose tanto chiare, quanto si potrebbe credere ».

Si diletta di filosofia naturale : aveva nella sua libreria la *Magia naturale* di Giambattista Porta (nella quale avrà notate e ammirate le credenze strane e superstiziose, e non le intuizioni, osservazioni e scoperte, che la scienza sperimentale ha poi accolte e confermate), le tre storie *Lapidum, animalium, plantarum* del Cardano, il trattato d'Alberto Magno sulla stessa materia, ecc.

Più addentro era negli studi di magia e stregoneria : suo maestro in tal materia era stato Martino Delrio, del quale abbiám riferito, nel capitolo precedente, quanto ne dice il Manzoni a proposito dei pregiudizi sulla peste. Ma studiando questo autore, don Ferrante « non aveva mai avuto altra mira che d'istruirsi, e di conoscere a fondo le pessime arti de' maliardi, per potersene guardare e difendere ».

Nello scaffale riservato agli storici figuravano le

Istorie del mondo di Giovanni Tarcagnola (1580), la *Vita di Carlo V* di Lodovico Dolce (1561) e altre storie dello stesso, l'*Istoria universale* di Gasparo Bugatti (1571), l'*Istoria del mondo* di Cesare Campana (1627) e altri scritti dello stesso sulla guerra di Fiandra e su Filippo II, l'*Istoria di tutte le cose degne di nota dal 1524 al presente* (1552), il *Compendio delle guerre di Maometto co' Veneziani* (1552), la *Cronaca degli uomini illustri* (1553) di Matteo Guazzo.

« Ma cos'è mai la storia, diceva spesso don Ferrante, senza la politica? Una guida che cammina, cammina, con nessuno dietro che impari la strada, e per conseguenza butta via i suoi passi; come la politica senza la storia è uno che cammina senza guida. C'era dunque ne' suoi scaffali un palchetto assegnato agli statisti ». Vi figuravano i *Six livres de la république* di Jean Bodin (1577), il trattato *Degli ottimi reggitori delle repubbliche* di Bartolomeo Cavalcanti (1555), la *Cronologia del mondo* di Francesco Sansovino (1596) e altre opere storiche, politiche e genealogiche dello stesso, la *Professione della vita politica* di Paolo Paruta (1579) e i *Discorsi politici* dello stesso (1609), i *Ragguagli di Parnaso* e la *Pietra del paragone politico* di Traiano Boccalini (1612-1614).

Siccome nulla ci autorizza a immaginare un don Ferrante avverso al governo spagnuolo e siccome il Boccalini è scrittore antispagnuolo per eccellenza; bisogna considerare la sua presenza nella libreria del gentiluomo milanese come un'eccezione, simile a quella fatta per il Cardano, quale astrologo. L'intransigenza del filosofo non s'estendeva all'astrologo e al politico.

« Due però erano i libri che don Ferrante anteponeva a tutti, e di gran lunga, in questa materia; due che, fino a un certo tempo, fu solito di chiamare i primi, senza mai potersi risolvere a qual de' due convenisse unicamente quel grado ». La questione del primato tra

questi due autori (che fino allora erano stati due *mata-dori*, due ammazzatori, in quanto con la loro superiorità toglievano di mezzo tutti gli altri) fu terminata dalla pubblicazione avvenuta nel 1628 di un libro piccino, ma tutto d'oro, lo *Statista Regnante* di don Valeriano Castiglione.

I due scrittori politici che fino a quel momento avevano tenuto il primo luogo nella libreria di don Ferrante, erano il Machiavelli col *Principe* e i *Discorsi*, e il Botero con la *Ragion di Stato*. Eran da lui giudicati così: l'uno, mariolo sì, ma profondo; l'altro, galantuomo sì, ma acuto. La contrapposizione della marioleria alla profondità, pel Machiavelli, c'è anche in una nota della dissertazione sulla morale dell'utilità, dove tra l'altro è detto: « Un così brutto miscuglio negli scritti d'un così grande ingegno non venne da altro che dall'aver lui messa l'utilità al posto supremo che appartiene alla giustizia. E quali mirabili cose non ci sono come offuscate da una troppo diversa compagnia... Che mirabile e feconda unità non si sarebbe formata ne' concetti di quella mente, se quello della giustizia ci avesse sempre tenuto... il suo posto! ».

Ma l'altra contrapposizione dell'acutezza al galantissimo non avrebbe senso, se non fosse chiaro che il Manzoni a bella posta ha fatto sproporzionare don Ferrante per attenuare un po', con l'invertire i termini delle antitesi, la crudezza del giudizio. Don Ferrante avrebbe dovuto dire: profondo sì, ma mariolo; acuto sì, ma galantuomo.

Come mai l'attenzione del Manzoni si fermò su don Valeriano Castiglione, di cui si valse per dar rilievo a una linea del profilo di don Ferrante, e che anzi gli suggerì il nome di questo personaggio nella prima redazione? La cosa è facile a spiegarsi. Il Castiglione corredò di note erudite l'opera di Emanuele Tesauro sul *Regno d'Italia sotto i barbari*. Ora il Manzoni nelle ricerche per la composizione del suo *Discorso sopra alcuni punti*

della storia longobarda in Italia, dovè imbattersi naturalmente nell'opera del Tesauro, e così venne a far la conoscenza del Castiglione.

Dottissimo era don Ferrante nella scienza cavalleresca: aveva nella sua libreria l'opera di Paride del Pozzo, *Duello* (1523), quella pure intitolata *Duello* di Sebastiano Fausto da Longiano (1552), ed altri scritti cavallereschi dello stesso; il dialogo *Del vero onore militare* di Girolamo de Urrea, tradotto dallo spagnuolo in italiano da Alfonso Ulloa (1569); le opere di Girolamo Muzio *Il cavaliere* (1569), *Il duello* (1553), *La Faustina* o *Delle cause cavalleresche* (1590), *Il gentiluomo* (1577), i *Discorsi* di Annibale Romei (1570), il trattato del *Modo di ridurre a pace l'inimicizie private* di Fabio Albergati (1583); i dialoghi di Torquato Tasso *Il Forno primo* e *Il Forno secondo*, che trattano della nobiltà e della pace, e finalmente, superiore a tutte le altre, a giudizio di don Ferrante, l'opera di Francesco Birago *Consigli cavallereschi*, di cui non poteva esserci che il primo volume pubblicato nel 1623, essendo il secondo venuto alla luce nel 1637, quando il gentiluomo filosofo, che negava l'esistenza della peste, era già morto di peste da sette anni.

Qui finisce la rassegna nella redazione definitiva; nella prima stesura c'era l'aggiunta che abbiamo già riferita e che ci darà occasione ora ad alcune interessanti osservazioni.



La sezione letteraria della libreria di don Valeriano (divenuto poi don Ferrante) non rispecchiava che un aspetto della letteratura del tempo: quello del marinismo, e della reazione, nata da esso, contro le sue degenerazioni. Questa reazione è rappresentata da Giovanni Ciampoli, da Virginio Cesarini e da Fulvio Testi; il mari-

nismo puro da Claudio Achillini. Di quest'ultimo esistevano in quella libreria le rime e le lettere: ora, in una di tali lettere don Valeriano aveva letto quel ragionamento sulla natura della peste, che non c'è nella prima stesura e c'è invece nella redazione definitiva, attribuito a don Ferrante, ma senza alcun richiamo alla fonte.

Ciò non ostante, il nome dell'Achillini c'è anche nella redazione definitiva del romanzo là dove si parla della venuta in Italia di Luigi XIII e del cardinale di Richelieu per l'impresa di Casale. « Fu in questa occasione che l'Achillini scrisse al re Luigi quel famoso sonetto:

Sudate, o fuochi, a preparar metalli;

e un altro con cui l'esortava a portarsi subito alla liberazione di Terra Santa ». Qui il Manzoni cadde in un errore di memoria: l'incitamento alla crociata (luogo comune della lirica eroica del Seicento) non fu dato al re Luigi XIII con un altro sonetto, bensì con la lettera che accompagnava quello sopra citato, lettera del 2 maggio 1629 da Parma, con la quale lo esorta a tentare dopo la conquista della Roccella e la liberazione di Casale, l'impresa del Santo Sepolcro. Il sonetto gli fu causa di guai a Bologna per colpa di certi Spagnuoli, « i quali, dopo molte querele, si sono risolti per mezzo del loro segretario d'andare al Santo officio..., e protestare all'inquisitore e al vicario, ch'essendo uscita alle stampe una lettera finta da un tal Achillino, con molti encomi al re cristianissimo e che ha del libello famoso contro al re di Spagna, voglia sopprimerla, proibirla e annichilarla, altrimenti susciteranno rumori appresso la congregazione del Santo Offizio in Roma e con Nostro Signore » (così lo stesso Achillini in una lettera a ignoto da Bologna, 2 giugno 1629). La cosa non ebbe seguito; ma se questo pericolo fu scongiurato in breve,

tardò invece molto a giungergli il premio sperato: per averlo (una collana d'oro) dovè scrivere all'ambasciatore francese a Roma e allo stesso cardinale di Richelieu, il quale si degnò di lodare la chiusa del sonetto:

Ceda le palme pur Roma a Parigi,
chè se Cesare venne e vide e vinse,
venne, vinse e non vide il gran Luigi.

La lettera che abbiamo qui sopra ricordata come fonte del ragionamento di don Ferrante sulla natura della peste, è una risposta dell'Achillini ad altra di Agostino Mascardi intorno alla peste milanese, ed è datata dal Sasso, villa del Bolognese, 1630.

Rileggiamo il passo di questa lettera, di cui il Manzoni si valse per il famoso discorso di don Ferrante, che comincia *In rerum natura* e finisce col dilemma di Scilla e Cariddi.

« Voi mi richiedete del mio senso intorno agli spettri di Milano e alla magica peste portata dalla Fama su certi fogli curiosi che vanno attorno. Qui, o ragioniamo del potere o del fatto. Se del potere, chiara cosa è, e la teologia non ci lascia dubitare, che il demonio può naturalmente queste e cose maggiori, purchè Dio non gli sottragga il potere: intendo però, s'egli eserciterà le sue forze naturali dentro alla latitudine del moto locale, trasportando ed applicando gli agenti alle materie. Perchè, se noi credessimo che nei predicamenti della qualità, della quantità o della sostanza egli potesse immediatamente produrre sì fatti termini, noi, s'io non m'inganno, faressimo errore. Se ragioniamo del fatto, certo è che per le continue relazioni che vengono di Milano, anche quest'ultimo spaccio io molto agevolmente m'induco a crederlo; ma non già credo quelle favolose circostanze che questa estate andavano attorno, le inverisimilitudini delle quali erano troppo note a chi leggeva quei fogli. E che altre

volte siano avvenute sì fatte pestilenze o col concorso del demonio o con l'arte ignuda degli uomini, oltre le nobilissime autorità addotte da voi, io mi rimetto ad un certo trattatello manuscrittu, che va attorno, il cui titolo è *De peste manufacta*, nel quale sono registrate molt'altre autorità di simil fatto. Ma quello che mi confonde l'ingegno si è come si trovino uomini di barbarie tanto inumana che cospirino coi diavoli alla distruzione di tutta la propria spezie. Io qui impazzirei col pensarvi; e però vengo ad un'altra non meno curiosa meraviglia e chieggo a voi: che cosa è egli mai questo fomite o seminario pestifero che resta impresso ne' panni, e con fecondità così tragica fruttifica la morte delle famiglie e de' popoli intieri? E' egli accidente o sostanza? Se accidente, o è trasportato o prodotto. Al primo modo ripugna la filosofia, la quale non ammette il passaggio degli accidenti da un soggetto all'altro. Al secondo pare che ripugni il non potersi intendere con quale energia possa l'appestato tradurre dalle radici o dalle potenze de' panni agli atti una sì fatta qualità, oltre che non sarebbe agevol cosa l'assegnare in qual spezie di qualità dovesse riporsi. Se è sostanza, come voglion tutti gli antichi, e greci e latini, o è semplice o è composta. Se semplice, o ella è aerea; e perchè in breve tempo non vola alla sua sfera liberandone i panni? o è acquee; e perchè o non bagna o non è dall'ambiente, tante volte accidentalmente secco, dissecata e consumata? o è ignea; e perchè non abbruggia? o è terrea; e perchè non si vede o col tatto non si sente? Se è sostanza composta torno a dire che dovrebbe o con l'occhio o col tatto discernersi; eppure egli è verissimo che un panno bianco, mondissimo agli occhi nostri, ucciderebbe una città intiera. In questa confusione di pensieri io mi risolvo col dire che la peste è un flagello ineffabile, agitato dalla mano di Dio, e ch'allora cessa il castigo quando Dio leva le mani dal flagellarci ».

Nell'attribuire a don Ferrante il pensiero e le parole dell'Achillini, il Manzoni non ha fatto la copia d'un originale storico, ma ha dato originalità al personaggio della sua fantasia. E l'originalità sta nella diversa conclusione alla quale vengono i due: per l'uno la peste è un flagello agitato dalla mano di Dio, per l'altro è l'effetto virtuale de' corpi celesti. La conclusione diversa portò a un diverso modo di comportarsi di fronte al contagio: l'Achillini, attribuendo al morbo una causa soprannaturale, pensò saviamente che *in rerum natura* ci dovean essere delle cause seconde, dalle quali conveniva guardarsi, e quindi per precauzione si ritirò nella solitudine della sua villa del Sasso sull'Appennino e sfuggì al flagello. Don Ferrante invece nutriva così cieca fede in quanto gli insegnava il Cardano, che, convinto che la peste dipendesse dalla fatale congiunzione di Saturno con Giove, sosteneva che lo schivare il contatto materiale degli oggetti non poteva impedir l'effetto virtuale de' corpi celesti. « E tanto affannarsi a bruciar de' cenci! Povera gente! brucerete Giove? brucerete Saturno? ». Fondandosi su queste sue idee, « non prese alcuna precauzione contro la peste; gli s'attaccò, andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle ».

Noi sorridiamo del poveretto, vedendocelo apparir dinanzi, in punto di morte, sotto le vesti d'un eroe di Metastasio per quel suo dar la colpa delle miserie umane alle stelle; e sorridiamo nel sentirlo rimbeccar chi diceva ch'eran tutte corbellerie, con un: « no, no; non dico questo: la scienza è scienza, solo bisogna saperla adoperare ». Sorridiamo, perchè, a prima vista, pare assurdo che la scienza, in quanto tale, possa dar luogo all'errore. Ma l'esperienza purtroppo dimostra che certe dottrine scientifiche affermate vere in un'età, vengono abbandonate come false dalle età successive. Se poi si riflette che tutta quella fede nella scienza gli

veniva dallo studio appassionato dei libri che gelosamente custodiva nella sua libreria e ch'erano tutto il suo mondo, tutta la sua vita, tutto il suo amore; s'avrà pel grave gentiluomo non più un sorriso di scherno, ma un sentimento di simpatia e un pensiero d'indulgente compatimento.

E sopra tutto non si dirà che il personaggio sia un intruso tra quelli che partecipano attivamente all'azione, perchè la sua parte ha un senso profondo in quanto rispecchia quell'atteggiamento dello spirito barocco, ch'era in diretta opposizione con le nuove correnti del pensiero e del sapere, che hanno per segnacolo in vessillo il nome glorioso di Galileo.

CAPITOLO DECIMOSESTO

Piccole anime.

Il Manzoni come comprese, sentì e seppe ritrarre le grandi anime del cardinal Federigo, illuminato, ardente, provvido pastore spirituale; dell'Innominato, redento dalla Grazia; di fra Cristoforo, apostolo e ministro di carità; così, scendendo da quelle altezze, incarnò in altri personaggi (Lucia fa parte da sè, come s'è visto), anime variamente traviate, o immorali o amorali o incoscienti o abiette, tutta insomma la scala delle deformazioni e delle depravazioni spirituali. Ma tra gli angeli e i demoni v'è la schiera de' neutri, « che non furon rebelli, nè fur fedeli a Dio, ma per sè foro ». E' questa la folta turba delle anime che vivono senza infamia e senza lodo, non cattive e non buone, nate a far numero.

Di queste piccole anime vediamone qui tre che hanno uno spiccato rilievo sullo sfondo del quadro.

Dal ritratto morale che di don Abbondio ci è delineato, e da tutta l'ulteriore condotta di lui, sempre coerente alla sua indole, risulta che questo personaggio è il tipo del cattivo prete, a cui l'egoismo e la viltà fan trascurare il compimento d'ogni dovere, soffocando in lui interamente la voce della coscienza. Ma ha voluto con esso il M. rappresentare il clero corrotto di quel tempo? Veramente, di codesto clero la storia ci fa conoscere tali vergogne, tali misfatti, tali nefandezze,

che, al paragone, le colpe di don Abbondio possono sembrare lievi. Egli somiglia ai suoi confratelli della diocesi milanese (contro i quali tonava con le più forti e severe parole nei suoi *Ragionamenti sinodali* il cardinal Federico Borromeo, dinanzi alla cui grandezza ideale don Abbondio ci appare in tutta la sua desolante meschinità, nel famoso colloquio, che di quei ragionamenti, è in parte l'eco), somiglia, dico, a loro, più per quello che non fa che per quello che fa, nelle qualità negative più che nelle positive. Essi erano in gran parte veri malfattori, egli è colpevole « non per far, ma per non fare », e per questo, mentre coloro sono tragicamente repugnanti, egli è comicamente simpatico. Come figura rappresentativa egli ha un valore più esteso, più generico: sotto il suo abito di ecclesiastico del sec. XVII noi riconosciamo un carattere ch'è di tutti i tempi, che appartiene non a questa o a quella età, ma alla vita. Di don Abbondi ce ne furono, ce ne sono e ce ne saranno sempre: basta guardarsi intorno per trovarne. Questo tipo il Manzoni ha potuto creare per il suo profondo intuito, non tanto della verità storica, quanto della verità umana: di qui il tono e il colorito che vi dominano, di bonario e discreto umorismo, di quell'umorismo ch'è l'espressione più frequente dell'atteggiamento che lo spirito del M. prendeva di fronte alle umane debolezze. Don Abbondio ci fa ridere e così ci disarmo e ci dispone all'indulgenza.

Il tipo incarnato nel personaggio manzoniano è di una originalità più formale che sostanziale, e la bellezza della figurazione artistica sta nei portamenti e nelle parole con cui si manifesta una povertà di spirito, che non è affatto quella per mezzo della quale si può salire al regno dei cieli; come non è neanche da paragonare la timidità del Manzoni, il cui carattere fu da taluno, a torto, assomigliato a quello del pauroso curato. Questo, non è tanto un povero di spirito, quanto un povero di

cervello: ne ha così poco, che non gli riesce neppur di capire il buon senso che c'è nei pareri di Perpetua. Anche quando il cardinale glieli fa tornare in mente con le sue severe ammonizioni, egli ci pensa stizzosamente, perchè a lui « in mezzo a que' discorsi ciò che stava più vivamente davanti, era l'immagine di que' bravi, e il pensiero che don Rodrigo era vivo e sano, e un giorno o l'altro tornerebbe glorioso, trionfante e arrabbiato ».

Basta vederlo tra gli spaventati dall'invasione alemanica per comprendere come la paura gli facesse perdere addirittura la testa. Anche Perpetua aveva in corpo un gran spavento, eppure era così padrona di sé da veder bene qual'era il partito migliore in quel frangente, e da dire rabbiosamente al padrone: « S'ingegnano gli altri, c'ingegneremo anche noi. Mi scusi, ma lei non è capace che d'impedire. Crede lei che anche gli altri non abbiano una pelle da salvare? Che vengano per far la guerra a lei i soldati? Potrebbe anche dare una mano in questi momenti, in vece di venir tra' piedi a piangere e impicciare ».

E al ritorno, quando Perpetua, venuta a sapere che alcune masserizie della casa di don Abbondio, non erano state portate via dai soldati, ma erano invece sane e salve in casa di gente del paese, tempesta il padrone che si faccia sentire e richieda il suo, e lui non vuol saperne; la buona donna non può trattenersi dal dirgli: « Rubare agli altri è peccato, ma a lei è peccato non rubare ».

Ma alla concezione d'un don Abbondio così fatto il romanziere fu portato dal suo soggetto. Infatti è proprio dalla miseria morale di don Abbondio che tutta l'azione del romanzo riceve la prima spinta al suo svolgimento. Se al posto di don Abbondio ci fosse stato un prete quale lo avrebbe voluto, in quel caso, e quale lo

descrive allo stesso don Abbondio il cardinale Federigo, quando lo rimprovera di aver ubbidito all'iniquità, non curando ciò che il dovere gli prescriveva; se ci fosse stato, dico, ad affrontare i due bravi mandati da don Rodrigo, un uomo capace di non ubbidire all'iniquità; allora le cose sarebbero andate ben altrimenti.



Del resto la dappocaggine di don Abbondio risalta anche più a cagione dell'umor alquanto bisbetico della serva padrona. Sapete perchè a costei l'autore ha messo nome Perpetua? Per quella benedetta ragione — ch'era il suo cruccio — d'aver passato i quaranta, rimanendo nubile per aver rifiutati tutti i partiti che le si erano offerti (Beppe Solavecchia e Anselmo Lunghigna), come diceva lei, o per non aver mai trovato un cane che la volesse, come dicevano le sue amiche. Non le era riuscito di maritarsi? Ebbene, con maliziosa ironia, l'autore le affibiò il nome di una santa, che, insieme con S. Francesco, S. Monica, S. Felicità e S. Sinforosa, è alta protettrice delle donne maritate!

Il carattere di Perpetua è una conseguenza di quel cruccio: « serva affezionata e fedele, che sapeva ubbidire e comandare, secondo l'occasione, tollerare a tempo il brontolio e le fantasticaggini del padrone, e fargli a tempo tollerare le proprie.

Per don Abbondio i buoni consigli che gli dava Perpetua eran sempre spropositi: « Volete tacere? volete tacere? Son pareri codesti da dare a un pover'uomo? Quando mi fosse toccata una schioppettata nella schiena, Dio liberi! l'arcivescovo me la levarebbe? ». La donna insiste: « le schioppettate non si danno via come confetti; se questi cani mordessero tutte le volte che abba-

iano; bisogna mostrare i denti e farsi valere, perchè è certo che, quando il mondo s'accorge che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le... ». Lui le impone silenzio, e se ne va a letto brontolando, senza cena, a passare una notte d'inferno col cuore e il cervello in tumulto per cercare una via d'uscita e preparare il piano per la battaglia che l'attendeva l'indomani.

E qui il narratore si prende giuoco del suo uomo con un richiamo storico che per esser del tutto fuor di proposito, fa diventar grottesca la pusillanimità di quel disgraziato. « Si racconta che il principe di Condé dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi; ma, in primo luogo, era molto affaticato; secondariamente aveva già dato tutte le disposizioni necessarie e stabilito ciò che doveva fare la mattina ». Don Abbondio non era il principe di Condé, nè la battaglia da combattere era quella di Rocroi: e qui sta il velen dell'argomento: quel principe dormì profondamente e aveva a combattere contro un intero esercito spagnuolo; don Abbondio non dormì affatto e aveva di fronte uno che, a detta di Perpetua, poteva esser messo a posto assai facilmente.

Ma quanto a quella ciarlona di Perpetua, don Abbondio si pentiva, ora, di averle confidato il suo segreto. E non aveva torto, chè quella, incalzata dalle domande di Renzo, non si lascia, no, strappar di bocca quel segreto, ma col suo dire e non dire lascia intendere che c'era mistero sotto. « Ah! voi vorreste farmi parlare; e io non posso parlare, perchè... non so niente; quando non so niente, è come se avessi giurato di tacere ». Questo discorso è un arzigogolo che viene a dire: so ma non posso parlare. E' un cavarsela abilmente con la destrezza che s'usa nei maneggi politici. E infatti — somiglianza che, anche se fortuita, è tuttavia curiosa e da rilevarsi — Perpetua si esprimeva, press'a poco nei termini usati da un maneggiatore di negozi politici del

tempo nel dare informazioni da Roma: « Ci sono cose assai maggiori, ma io non le dico, perchè non le so, e se le sapessi e non le dicessi, sarebbe segno che non le potrei dire ». Qui occorre aprire una parentesi.

Si tratta di una pura coincidenza casuale? oppure questo curioso rigiro sibillino, letto dal Manzoni, gli affiorò più tardi spontaneo dai recessi della memoria quando gli si presentò l'occasione e la necessità di far usare a Perpetua un po' d'arte diplomatica? Si badi: le parole or ora citate si leggono in una lettera di Fulvio Testi da Madrid del 7 novembre 1638; ed io sono convintissimo che il Manzoni conoscesse questa lettera, che fu pubblicata insieme con molte altre nel volume secondo delle *Opere Scelte* del Testi, edito in Modena nel 1817.

Questa mia convinzione deriva dal fatto che nella stessa lettera, ch'è indirizzata al cardinale Bentivoglio, parlandosi dell'accoglienza fatta dal Re di Spagna al Duca di Modena; è detto: « Ha usato seco un'estrema confidenza. L'ha menato di persona a vedere la fabbrica dell'Escuriale, camera per camera, andando S. M. e S. A. soli e senza un'anima che gli accompagnasse ». A chi non vien subito in mente il conte zio e il suo viaggio a Madrid con una missione straordinaria alla corte, « dove, che accoglienza gli fosse fatta, bisognava sentirlo raccontar da lui. Per non dir altro il conte duca l'aveva trattato con una degnazione particolare, e ammesso alla sua confidenza ». E più avanti: « Parlò della corte, del conte duca, de' ministri, della famiglia del governatore, delle cacce del toro, che lui poteva descriver benissimo perchè le aveva godute da un posto distinto dell'Escuriale di cui poteva render conto a un puntino, perchè un *creato* dal conte duca l'aveva condotto per tutti i buchi ».

Si noti anche questo: che in altra lettera da Madrid (24 maggio 1636) il Testi accenna pur lui alle cacce di

tori, per assistere alle quali gli era stato riservato un posto distinto.

Il convincimento che il Manzoni abbia conosciuto queste lettere e ne abbia tratto i due spunti ch'abbiam visto, è in me avvalorato dall'osservare che la figura del conte Fulvio Testi suggerì probabilmente al Manzoni anche altre linee per tratteggiar quella del conte zio del Consiglio segreto. Nell'azione politica, nel destreggiarsi, nel saper a tempo avanzarsi e a tempo ritirarsi, nel simulare e dissimulare, costui riproduce, in caricatura, alcuni tratti e atteggiamenti dell'ambizioso e scaltro diplomatico modenese.

In un punto sopra tutto le due figure s'identificano: nella subdola azione che ambedue svolgono perchè un frate ingombrante sia mandato dai superiori a predicare in luogo lontano, dove la sua presenza non dia fastidio a qualche potente. Infatti come il conte zio con la connivenza del padre provinciale riuscì a far andare fra Cristoforo da Pescarenico a Rimini, così Fulvio Testi fece di tutto co' suoi maneggi segreti a Roma, perchè il padre Giambattista da Este (l'ex-duca Alfonso III) fosse allontanato da Modena, dove col suo « cervello gagliardo » creava seri imbarazzi al successore. Il colpo andò fallito; ma l'intenzione di far fare una bella passeggiata a piedi anche all'irrequieto frate ex-duca, c'era, e nessun mezzo fu risparmiato per attuarla.

Con tutta verosimiglianza dunque Perpetua, protestando di non saper nulla, usava una formula tolta al linguaggio sibillino d'un diplomatico. Avesse saputo essere altrettanto abile da non cadere nella trappola tesale da Agnese, quando, per tirarla lontana dall'uscio di don Abbondio e permettere a Renzo e Lucia d'entrare inosservati, la intrattenne a chiacchierare, toccando il tasto delicato dei matrimoni andati a monte!



Se Perpetua era la serva padrona, Agnese era la vedova scaltra: i pareri di tutt'e due erano ugualmente fondati sopra una lunga esperienza del mondo in contrasto con la storditaggine di don Abbondio e col candore di Lucia. Ma in ordine all'azione del romanzo com'era predisposta dall'autore, bisognava che, quanto a pareri, la prima fosse una Cassandra, la seconda una Pitia. Però, a confronto dei pareri dell'una, come sono spregiudicati quelli dell'altra! Scrivere una bella lettera al cardinale arcivescovo era seguire la via dritta, la via giusta; ricorrere all'Azzeccagarbugli invece che al console e al podestà, cioè ai poteri civili costituiti, era far quello che tutti facevano allora, fidando più negli imbrogli dei faccendoni che nel senso di giustizia dei magistrati. Vero è che questi ne avevan tanto poco, che il fidarsene in certi casi non avrebbe giovato; ma nel caso di Agnese, peggio di così non si poteva scegliere.

L'altro parere d'Agnese, quello del matrimonio per sorpresa, trova un po' riluttante persino Renzo, che vi intravede una contraddizione. Avendo la consigliatrice dovuto ammettere che « i religiosi dicono che veramente è cosa che non istà bene »; Renzo osserva: « Come può essere che non istia bene, e che sia ben fatta, quand'è fatta? ». A questa logica obiezione, Agnese non sa nè può rispondere a tono. « Che volete ch'io vi dica? La legge l'hanno fatta loro, come gli è piaciuto; e noi poverelli non possiamo capir tutto. E poi quante cose... ».

Si noti che il suo consiglio, la buona donna l'aveva dato in piena buona fede. Infatti ciò che Agnese afferma di aver sentito dire sulla validità dei matrimoni per sorpresa, corrisponde esattamente a verità; infatti fu ritenuto allora e poi, anche da autorevoli trattatisti di diritto canonico (per esempio dal gesuita secentista Tommaso Sanchez), che, nonostante ciò ch'era stabi-

lito dal Concilio di Trento circa la necessaria e indispensabile presenza del parroco nel matrimonio, questo fosse da considerarsi come valido, se avvenuto nelle circostanze precisate da Agnese, pel rifiuto del sacerdote a intervenire. I canonisti che sostenevano la validità del matrimonio per sorpresa, fondavano la loro opinione sui motivi addotti nel Concilio di Trento dalla minoranza che votò contro i canoni riguardanti la materia matrimoniale, e su decisioni della congregazione del Concilio.

Ora messa alle strette da Renzo, prima adduce come scusante l'ignoranza della legge da parte della povera gente; indi con quella sospensione: « e poi quante cose... », lascia intendere che insomma, a questo mondo, ci son cose che, lecite per un verso, sono illecite per un altro: è, in fondo, il pensiero stesso espresso dal dottor Azzeccagarbugli alla tavola di don Rodrigo, quand'è chiamato a dire il suo parere su ciò che aveva sentenziato fra Cristoforo; ma la distinzione tra morale e morale si può perdonare alla povera donnicciuola, che pensava e parlava a fin di bene, non al leguleio imbroglione, pel quale la giustizia si riduceva all'usar due pesi e due misure.

In fine Agnese crede di tagliar la testa al toro con quel suo: « Ecco; è come lasciar andare un pugno a un cristiano. Non istà bene, ma, dato che gliel'abbiate, nè anche il papa non glielo può levare ». Quest'uscita è un portento di comicità, specialmente perchè l'esempio non calza affatto: un pugno, quand'è dato è dato, e su ciò non c'è dubbio; è dubbio, invece, se un matrimonio per sorpresa, una volta fatto, sia valido: un pugno, il papa non può levarlo di certo; ma un matrimonio per sorpresa, il papa lo può annullare, se non lo ritien legittimo. L'argomentazione di Agnese non solo zoppica, ma ottiene l'effetto opposto a quello desiderato, perchè Lucia, seguendo l'ispirazione morale che le

viene dagli insegnamenti di fra Cristoforo, osserva: « Se è cosa che non istà bene, non bisogna farla ». S'essa poi s'arrende, non è già perchè sia persuasa della bontà delle ragioni della madre, ma perchè le fa paura la collera (forse a bella posta esagerata) di Renzo.

Il disastroso insuccesso de' due pareri non depresse l'animo d'Agnese, nè le tolse gli spiriti arditi coi quali soleva difendere i suoi interessi. Così, appena presentata dal padre guardiano del monastero di Monza alla Signora, le si rivolge, per nulla imbarazzata, dicendole: « Deve sapere, reverenda madre... »; nè l'occhiata con cui il padre guardiano le tronca le parole in bocca, vale a farle capire che con quella Signora non s'aveva da parlare se non interrogati; sicchè poco dopo, vedendo che la figliuola non risponde a quanto le si chiede intorno al suo persecutore, la madre, per venirle in aiuto, dà lei le notizie richieste. Anche questa volta la sua iniziativa è disgraziata, perchè la Signora la interrompe con un atto altero e iracundo: « Siete ben pronta a parlare senz'essere interrogata. State zitta voi; già lo so che i parenti hanno sempre una risposta da dare in nome de' loro figlioli ». Qui il discorso è indirizzato, sì, ad Agnese, ma lo strale mira a ben altro segno: il rimprovero fatto alla povera donna è una frustata contro la patria podestà che abusa de' suoi diritti. Ciò che provoca quel rimprovero non è dunque l'ardimento di Agnese, ma il segreto rancore della Signora.

Se quella volta, da persona di rango elevato Agnese ricevette una mortificazione, ebbe un compenso più tardi nel trattamento benevolo e cordiale usato a lei e alla figlia dal cardinal Federigo nella casa del sarto. Lì essa potè sfogarsi liberamente col narrare le cose a modo suo, gettando tutta la colpa su don Abbondio e sorvolando sul tentato matrimonio per sorpresa. Quello sì era un signore che ascoltava i poveri! E come sapeva compatire! Compativa tanto, da non scandaliz-

zarsi neppure del tentativo fatto in casa del curato. Che respiro per Agnese, dopo gli occhiacci fatti alla figliuola perchè tacesse, a sentir dire dal cardinale, come conclusione, queste semplici e sante parole: « Prendete dalla sua mano i patimenti che avete sofferti e state di buon animo ».

Con un personaggio così affabile e alla mano, quello che in Agnese potrebbe sembrar sfrontatezza, diviene una ingenua e simpatica, anche se un po' rozza, disinvoltura. Così, avuta da donna Prassede la lettera da recare al cardinale con la proposta di ricoverar Lucia in casa sua, Agnese la presenta al porporato con queste parole: « è della signora donna Prassede, la quale dice che conosce molto bene vossignoria illustrissima, monsignore, come naturalmente tra loro signori grandi si devon conoscer tutti ».

Se ci fosse stato presente don Abbondio le avrebbe detto di star zitta, chè non era quello il modo di trattar coi grandi. Ma Agnese gli avrebbe risposto con un'occhiata simile a quella che gli diede, più tardi, al loro giunger, profughi, al castello dell'Innominato: « un'occhiata che voleva dire: veda un poco se c'è bisogno che lei entri di mezzo tra noi due a dar pareri ». E aveva ben ragione la buona donna d'andare orgogliosa d'essere la madre di Lucia, se quell'uomo divenuto santo in grazia di questa, esclamava, voltandosi a lei con la testa bassa: « Del bene, io! Dio immortale! Voi mi fate del bene a venir qui... da me... in questa casa. Siate la benvenuta. Voi ci portate la benedizione ».

Al momento di lasciare il rifugio Agnese ha una nuova prova della benevolenza dell'Innominato, che le regala un corredo di biancheria e del denaro, e la congeda pregandola di ringraziare Lucia e di dirle ch'egli confida in Dio che la sua preghiera tornerà anche in tante benedizioni per lei ».

Coi denari ricevuti in dono Agnese può rimettere in sesto la casa guastata dai soldati; e pensa: « si sarebbe creduto che il Signore guardasse altrove, e non pensasse a noi, giacchè lasciava portar via il povero fatto nostro: ecco che ha fatto vedere il contrario, perchè m'ha mandato da un'altra parte di bei danari con cui ho potuto rimettere ogni cosa ».

E poichè dopo la peste, tornando da Pasturo, trova ogni cosa come l'aveva lasciata, non può far a meno di dire, che trattandosi d'una povera vedova e d'una povera fanciulla, avevan fatto la guardia gli angioli.

In quella vecchia casa la povera vedova e la povera fanciulla avevano sofferte molte tribolazioni; ma ne furono l'una e l'altra compensate dalle consolazioni che la Provvidenza largì loro nella casa nuova del paese adottivo. E là ecco nonna Agnese affaccendata a portare i nipotini « in qua e in là, l'uno dopo l'altro chiamandoli cattivacci, e stampando loro in viso dei bacioni, che ci lasciavano il bianco per qualche tempo ».

Quante volte la buona nonna Giulia avrà fatto così coi figli del suo grande Alessandro! In una lettera alla nipote Vittoria essa scriveva: « io vi amo di un grande amore... Bacia il mio *Ninoni*, ripetigli il nome della nonna e bacia anche l'altro angetto ».

Questo raffronto non parrà strano e fuor di proposito quando si rifletta quale divina creatura sia stata, nella mente del poeta, Lucia; e si ricordino le parole con le quali Giulia Beccaria Manzoni annunciava alla nipote Vittoria la morte della madre Enrichetta Blondel: « Oh Vittoria, ricordati che sei figlia di Enrichetta — questo nome dice *tutto* — tutto quello che c'è di buono e di santo su questa terra ».

NOTA

Degli scritti compresi in questo volume, il primo, il settimo e il tredicesimo furono già pubblicati (ma qui ricompaiono molto modificati) rispettivamente nella ed. dei *Promessi Sposi* con note di ANTONIO BELLONI, (Milano, Francesco Vallardi, 1923); in *La Nuova Italia* del 20 marzo 1930; in *Giornale Storico*, vol. XCV, 1930, pp. 243 segg.

INDICE DEI CAPITOLI

<i>Prefazione</i>	<i>pag.</i>	5
CAPITOLO I — Il poeta prosatore »		9
» II — La genesi spirituale del ro- manzo »		42
» III — L'autore della bella storia . . . »		51
» IV — Arte maestra di vita »		58
» V — La luce della Grazia »		69
» VI — L'apostolo »		85
» VII — Estremismo storico? »		96
» VIII — L'uomo della rivolta »		110
» IX — Dottori, scribi e farisei »		127
» X — Scene conviviali »		134
» XI — Più ne conosce, peggio li trova »		145
» XII — L'invasione alemanna »		154
» XIII — Carlo Emanuele I di Savoia . . »		165
» XIV — La provvida sventura »		177
» XV — Il pensiero di don Ferrante . . »		187
» XVI — Piccole anime »		201

